

“Dio che voce”: il ruolo del linguaggio in *Famiglia e Borghesia* di Natalia Ginzburg



Mari Kleiva Nilsen

Mastergradsoppgåve i italiensk litteratur

IF ved Universitetet i Bergen

Rettleiar: Margareth Hagen

Våren 2014

Ringraziamenti

Innanzitutto vorrei ringraziare Margareth Hagen per i consigli e le parole sempre incoraggianti. Un grazie di cuore a Nicoletta Ovicini, che molto gentilmente ha letto e corretto la tesi. Grazie tanto anche a Camilla Skalle per i consigli e la gentile disponibilità.

Desidero ringraziare l'Istituto di Norvegia in Roma (DNIR) per avermi dato l'occasione di trascorrere due mesi bellissimi a Roma, in un ambiente di studio senza uguali.

Infine, un grazie di cuore a mia madre Åslaug e mio fratello Åsmund per aver sopportato i miei lamenti. Da får holda, da.

Indice

1 Introduzione	1
2 Natalia Ginzburg.....	4
2.1 La vita e le opere di Natalia Levi Ginzburg	4
2.2 La scrittrice e la letteratura critica.....	6
3 Il secolo del linguaggio.....	9
3.1 Breve introduzione	9
3.2 L'inadeguatezza referenziale del linguaggio	10
3.3 Un approccio esistenzialista: il linguaggio alienato	13
3.4 La crisi del linguaggio e il mito del silenzio	14
3.5 Il linguaggio come luogo etico	17
4 Lessico familiare: tra parola e silenzio	19
4.1 Breve introduzione	19
4.2 <i>Lessico familiare</i> : tra parola e silenzio.....	19
4.2.1 Il lessico	21
4.2.2 Le possibilità della parola: un'immaginazione dialogica.....	22
4.2.3 I limiti della parola	27
4.3 "Silenzio" e la consapevolezza di una crisi.....	31
5 Il ruolo del linguaggio in <i>Famiglia e Borghesia</i>	34
5.1 Introduzione alle opere	34
5.1.1 Riassunto di <i>Famiglia</i>	34
5.1.2 Riassunto di <i>Borghesia</i>	35
5.1.3 Il contesto e le tematiche principali.....	36
5.2 Premesse all'analisi.....	40
5.3 Lo sguardo e la superficie: tratti iperrealistici e il rapporto tra linguaggio, realtà e rappresentazione	42
5.4 L'incomunicabilità.....	44
5.4.1 La crisi comunicativa.....	44

5.4.2 Ciaccia Oppi e il cicaleccio: un linguaggio inautentico?	51
5.5 Gli aspetti ludici e i giochi di parole.....	53
5.6 La rappresentazione del discorso	60
5.6.1 “Una maglia lavorata troppo stretta”	60
5.6.2 L’intrecciarsi di voci.....	64
5.7 La ripetizione.....	66
5.8 Le riflessioni metalinguistiche e l’ossessione onomastica.....	70
5.9 “Morto il tuo gatto”: il linguaggio, la memoria e la morte	76
5.10 Il linguaggio, l’uomo e l’animale	79
5.11 Lo scrittore e il fotoromanzo: allusioni al dibattito culturale.....	81
5.12 La decifrazione del mondo: cruciverba e tarocchi	83
6 Silenzi	87
7 Conclusione	91
Bibliografia	94
 Samandrag	 98

1 Introduzione

*“Potrei ripetere all’infinito le
parole che amo” (Natalia Ginzburg)¹*

In questa tesi discuteremo il ruolo del linguaggio nell’opera di Natalia Ginzburg e nei romanzi brevi *Famiglia* e *Borghesia* (1977) in particolare. L’obiettivo principale è di dare un quadro più variegato del ruolo del linguaggio in *Famiglia* e *Borghesia*, contribuendo pertanto a una maggiore comprensione del “mondo linguistico” nell’opera della scrittrice. L’analisi dei romanzi brevi è fondata sul fatto che vi è nei libri di Ginzburg una particolare attenzione per il linguaggio che, inoltre, risente del generale interesse per il linguaggio nella cultura novecentesca.

Nelle opere di Natalia Ginzburg il linguaggio è, insomma, tematica portante. Ciò è particolarmente evidente nel capolavoro *Lessico familiare* (1963), in cui la parola è protagonista assoluta. La frase con cui abbiamo scelto di introdurre questa tesi ci dice già molto dell’interesse che la scrittrice nutriva per il linguaggio: il suo non è l’approccio rigoroso dell’intellettuale ma piuttosto quello ludico del bambino, affascinato dall’aspetto concreto e sensoriale della parola. Infatti, leggendo un libro di Natalia Ginzburg è facile avvertire una particolare attrazione per le parole magari più insignificanti, le voci e i modi di dire. Fanno impressione la leggerezza e la sobrietà della scrittura, la precisione delle osservazioni e anche la vena comica che scaturisce dal linguaggio. Il presente lavoro nasce dunque dalla voglia di esaminare l’aspetto dell’opera ginzburghiana che più ci ha incuriosito: il linguaggio come fenomeno, tematica e valore.

L’avvicinamento avviene su due piani.

In primo luogo siamo generalmente interessati all’attenzione dell’autrice per il linguaggio. La cultura occidentale novecentesca è stata segnata da un’ossessione per il linguaggio, e alcuni direbbero anche da una *crisi* del linguaggio. Una prima domanda è quindi: come si inserisce la scrittrice in questo quadro?

In secondo luogo daremo uno sguardo ravvicinato al mondo linguistico nei romanzi brevi *Famiglia* e *Borghesia*, che sono relativamente poco studiati ma che presentano una sorprendente

¹ La frase è presa dal saggio “Lui e io” (*Le piccole virtù* 43).

complessità e ricchezza narrativa. Siccome sono stati pubblicati nello stesso volume e sono tematicamente affini, verranno qui trattati come due capitoli della stessa opera.² In questa tesi ci chiediamo: Qual è il ruolo del linguaggio nelle opere? Come vi si manifesta la crisi del linguaggio?

I titoli delle opere hanno anche sollecitato al confronto con *Lessico familiare* (1963). Se con *Lessico familiare* la scrittrice dà un'immagine di comunicazione riuscita, *Famiglia e Borghesia* si collocano invece sul lato opposto, essendo generalmente intesi come ritratti di una crisi comunicativa. La scomparsa del linguaggio condiviso, qual è il “lessico” per la famiglia Levi in *Lessico familiare*, costituisce un punto di partenza per la nostra analisi. I critici tendono a rilevare appunto la tematica dell'incomunicabilità in *Famiglia e Borghesia*, che chiaramente sarà un elemento importante anche nella nostra analisi. Tuttavia, l'incomunicabilità è per certi versi una tematica scontata. In questa tesi vogliamo anche rilevare gli elementi nei romanzi brevi che richiamano l'universo linguistico di *Lessico familiare*. Proponiamo perciò una lettura ravvicinata e concreta delle opere, sperando di poter fornire un quadro che sia più variegato di quelli finora proposti.

Il nostro approccio è quindi parzialmente contrastivo: cercheremo di analizzare i romanzi brevi in relazione al ruolo del linguaggio in *Lessico familiare*, nonché alla luce di un più vasto interesse per il linguaggio sia da parte della scrittrice sia nella società novecentesca. Per un'analisi feconda dei romanzi brevi è necessario scendere al livello del minuzioso, prestando attenzione a dettagli che possono apparire anche insignificanti. I testi primari cui faremo più spesso riferimento sono *Lessico familiare*, *Famiglia*, *Borghesia* e il saggio “Silenzio”. Accenneremo intanto ad altri suoi scritti.

Nel capitolo successivo presenteremo la scrittrice e la letteratura critica. Nel terzo capitolo daremo un quadro generale dell'ossessione per il linguaggio nella società novecentesca, presentando alcune linee di pensiero e cercando di spiegare la nozione di crisi del linguaggio.

Il capitolo seguente sarà dedicato a *Lessico familiare*, l'opera in cui la parola è protagonista ed elemento vitale. In relazione all'opera, introdurremo la nozione bachtiniana di *dialogismo*. Nello stesso capitolo affronteremo, inoltre, la concezione della scrittrice sulla crisi del linguaggio. Il capitolo è centrale al nostro argomento e costituirà inoltre un punto di partenza per l'analisi che verrà effettuata nella parte seguente.

² Anche sulla copertina dell'edizione più recente (Einaudi, 2011), *Famiglia e Borghesia* sono definiti due capitoli dello stesso libro.

Il quinto capitolo è quindi teso all'analisi, in parte stilistica in parte tematica, del ruolo e della crisi del linguaggio nei romanzi brevi *Famiglia* e *Borghesia*. Intanto terremo a mente la posizione del linguaggio in *Lessico familiare*.

Nel sesto capitolo concluderemo la tesi offrendo alcune riflessioni riassuntive sulle varie accezioni del silenzio nell'opera ginzburghiana, intravedendo forse una visione del linguaggio da parte della scrittrice.

2 Natalia Ginzburg

2.1 La vita e le opere di Natalia Levi Ginzburg³

Natalia Levi nasce a Palermo nel 1916. È l'ultima di cinque fratelli. La madre, Lidia Tanzi, è milanese e di famiglia cattolica mentre il padre, Giuseppe Levi, è triestino e di famiglia ebrea. Nel 1919 il padre, professore di anatomia, ottiene un cattedra all'Università di Torino e la famiglia si trasferisce alla capitale piemontese.

Da piccola Natalia vive protetta ma solitaria, anche perché non frequenta la scuola elementare. Le piace leggere e ama soprattutto i grandi scrittori russi. Essendo dotata di un'acuta capacità di osservazione, comincia presto a scrivere poesie e storie brevi traendo ispirazione dai gesti e dalle parole delle persone che la circondano. Saranno appunto l'infanzia e l'adolescenza a costituire il fulcro del futuro capolavoro *Lessico familiare*.

La scrittrice cresce peraltro in un ambiente laico e antifascista. Da casa Levi passano infatti illustri personaggi dell'ambiente intellettuale piemontese, tra i quali Vittorio Foa, Adriano Olivetti, Carlo Levi e Giulio Einaudi. Il padre e due fratelli di Natalia vengono incarcerati per attività antifasciste.

Nel 1933, lo stesso anno in cui viene fondata a Torino la casa editrice Einaudi, Natalia Levi scrive i suoi primi veri racconti, dai titoli *Un'assenza* e *I bambini*. Quest'ultimo viene pubblicato, con l'aiuto di Leone Ginzburg, sulla rivista "Solaria". Ginzburg, nato a Odessa e di origini ebraiche, è studioso di letteratura russa e attivo nel gruppo intellettuale e antifascista formatosi attorno alla Einaudi. Di questo circolo fanno parte anche Cesare Pavese, Felice Balbo, Carlo Levi e in seguito Italo Calvino ed Elio Vittorini. La casa editrice sarà un importante punto di riferimento per Natalia Levi, non senza alcuni momenti di discordia. Sarà impiegata alla Einaudi prima nella sede torinese e più tardi in quella romana.

Dopo il liceo, Natalia Levi si iscrive alla facoltà di lettere, tuttavia senza laurearsi. Tra lei e Leone Ginzburg si stabilisce un rapporto di amicizia e confidenza. I due si scrivono mentre egli è in carcere per attività antifasciste. Si sposano nel 1938. Avranno tre figli. Natalia comincia a lavorare per Einaudi, che le affida il compito di tradurre Proust.

³ Per i dati della nota biografica facciamo riferimento a *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg* (1974) di Elena Clementelli e *Natalia Ginzburg. Arditamente timida* (1997) di Maja Pflug.

Sempre nel 1938 entrano in vigore le leggi razziali, e Leone perde la cittadinanza italiana. Allo scoppio della guerra nel 1940, egli è mandato al confino nel paese abruzzese di Pizzoli. Natalia lo raggiunge, portando con sé i figli. Scrive il suo primo romanzo, *La strada che va in città*, che esce presso Einaudi nel 1942. A causa delle leggi razziali, l'autrice si cela dietro lo pseudonimo Alessandra Tornimparte.

Dopo l'armistizio del 1943, Leone si trasferisce a Roma per lavorare alla redazione di un giornale antifascista. Quando iniziano le persecuzioni razziali, Natalia e i bambini non sono più sicuri a Pizzoli e fuggono a Roma. La capitale è però controllata dai tedeschi, e Leone viene arrestato e torturato. Muore in carcere. Natalia e i bambini devono ancora fuggire e trovano rifugio dalla madre di lei, che si trova temporaneamente a Firenze. Dopo la liberazione alleata della capitale, Natalia lavora per appena un anno presso la sede romana di Einaudi. In questo periodo tenta il suicidio.

Finita la guerra nel 1945, Natalia e i bambini tornano a Torino. Da ora in poi la scrittrice porterà il nome del marito scomparso. Lavora come redattrice per Einaudi. Fa parte del vitale circolo intellettuale torinese, ricostituitosi dopo la guerra. Conosce Elsa Morante e Italo Calvino.

Nel 1947 Ginzburg pubblica il romanzo *È stato così*. L'anno dopo muore suicida l'amico Cesare Pavese. Ginzburg scrive di lui nel saggio "Ritratto d'un amico". Di ispirazione autobiografica è il racconto *La madre*, che narra il suicidio di una giovane vedova.

Nel 1949 la scrittrice si sposa con Gabriele Baldini, professore di letteratura inglese. Si stabilisce con lui a Roma. È l'inizio di una nuova fase produttiva che la vede dedicata alla narrativa. Pubblica opere che riscuotono grande successo. Esce nel 1952 il romanzo *Tutti i nostri ieri*, che tratta la guerra, la Resistenza e le persecuzioni razziali. Per *Valentino*, una raccolta di racconti pubblicata nel 1957, riceve il premio Viareggio.

Dal 1959 al 1961 Ginzburg e il marito vivono a Londra. In questo periodo l'autrice scrive il romanzo *Le voci della sera*, pubblicato nel 1961. Conosce il teatro di Harold Pinter e i libri di Ivy Compton-Burnett e se ne entusiasma.

Nel 1963 esce l'opera più famosa della scrittrice, il romanzo autobiografico *Lessico familiare*. Per questo libro Ginzburg vince il premio Strega.

Nel 1964 dà alla luce una figlia. Lo stesso anno Ginzburg fa pubblicare *Cinque romanzi brevi*, in cui sono raccolti i racconti e i romanzi brevi della scrittrice.

Nel decennio seguente, Ginzburg si volge al teatro. Scriverà in totale undici commedie, tra le quali *Ti ho sposato per allegria*, *L'intervista*, *L'inserzione* e *La segretaria*. Per *L'inserzione* riceve il premio internazionale Marzotto.

La scrittrice, rimasta vedova dopo la morte del marito nel 1967, torna alla narrativa nel 1973 con il romanzo semi-epistolare *Caro Michele*. I romanzi brevi *Famiglia* e *Borghesia* sono del 1977. Nel 1983 esce il romanzo-documentario *La famiglia Manzoni*, a cui segue, l'anno dopo, il romanzo epistolare *La città e la casa*.

Nel 1983 Ginzburg viene eletta deputata del Partito Comunista Italiano.

Escono nel 1987, nella prestigiosa collana "I meridiani" di Mondadori, le *Opere* in due volumi. Nel 1990 viene pubblicata *Serena Cruz o la vera giustizia*, che tratta un caso di cronaca.

Nell'arco della sua vita Ginzburg scrive inoltre numerosi articoli e saggi, raccolti e pubblicati in *Le piccole virtù* (1952), *Mai devi domandarmi* (1970) e *Vita immaginaria* (1974). Delle opere da lei tradotte vanno nominate *La strada di Swann* di Proust, *Madama Bovary* di Flaubert e *Una vita* di Maupassant. Cura, tra l'altro, *Vita attraverso le lettere* di Čechov e una antologia di lettura per le scuole medie. È stato pubblicato postumo *Non possiamo saperlo* (2001), che oltre agli scritti saggistici contiene gli interventi politici della scrittrice e una sua *Autobiografia in terza persona*.

Natalia Ginzburg muore a Roma nel 1991.

2.2 La scrittrice e la letteratura critica

Natalia Ginzburg è tra le principali scrittrici italiane, letta e apprezzata da un vasto pubblico.⁴ La sua opera è prevalentemente costituita da racconti, romanzi, commedie e saggi. Avendo vissuto in prima persona gli eventi e le trasformazioni drammatici dello scorso secolo, Ginzburg è un'autrice novecentesca per eccellenza: nella sua opera si riflettono l'avvento del fascismo, la seconda guerra mondiale, i traumi e l'alienazione del dopoguerra, la società consumista, il venir meno dei valori tradizionali. Non di rado queste tematiche tipicamente novecentesche si traducono in una serie di conflitti che vedono contrapposti l'individuo e il collettivo (che sia la società o la famiglia); il

⁴ Le opere di Natalia Ginzburg sono state tradotte in molte lingue. Le sue opere sono ben visibili nelle librerie italiane e ne escono di continuo ristampe e nuove edizioni; la ristampa più recente di *Lessico familiare* risale infatti a quest'anno (2014).

presente e il passato; la gioventù e la vecchiaia; la città e la campagna; il quotidiano e le vicende storiche; il linguaggio e il silenzio.

Ginzburg è peraltro una scrittrice molto studiata da critici sia italiani sia stranieri. Su di lei sono state pubblicate varie monografie, tra cui parecchie in lingua inglese.⁵ In questa sede non possiamo dare un resoconto dettagliato di una letteratura critica talmente vasta, ma vogliamo tuttavia individuare alcuni nuclei d'interesse.

Fra le tematiche esaminate risaltano innanzitutto la famiglia e i ruoli di genere, la memoria, l'infanzia, la guerra e il linguaggio. Molti studiosi si sono interessati alla relazione tra memoria, autobiografia, finzione e Storia nelle opere della scrittrice. In questo quadro rientrano gli studi sulla rappresentazione dell'età fascista. Di recente si è affermato l'interesse su come si rispecchi nelle opere l'identità ebraica dell'autrice.⁶

Un campo di indagine altrettanto proficuo è stato quello rivolto ai silenzi e alle omissioni nella narrativa ginzburghiana, nonché alle forme di autorappresentazione da parte della scrittrice.⁷ Altri studiosi hanno esplorato il ritratto delle relazioni familiari e il ruolo della donna, dell'uomo nonché dell'omosessuale.⁸ Numerosi sono inoltre gli studi stilistici e linguistici, volti a esaminare per esempio la tecnica narrativa, la riproduzione della lingua parlata e il carattere polifonico delle opere.⁹ Vi si aggiungono gli studi sugli scritti saggistici e sulla posizione della scrittrice nell'ambiente intellettuale e letterario torinese e italiano.¹⁰ Vogliamo infine segnalare l'approccio della studiosa Jen Wienstein, che in maniera meno convenzionale ma ugualmente interessante si è

⁵ Tra quelle in lingua italiana troviamo *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg* (1972) di Elena Clementelli; *Natalia Ginzburg* (1978) di Luciana Marchionne Picchione; e *Natalia Ginzburg. Arditamente timida* (1997) di Maja Pflug (tradotta dal tedesco). Le monografie in lingua inglese sono *Natalia Ginzburg. Human Relationships in a Changing World* (1991) di Alan Bullock; *Natalia Ginzburg. A Voice of the Twentieth Century* (2000) a cura di Angela M. Jeannet e Giuliana Sanguineti Katz; e, di pubblicazione più recente, *Natalia Ginzburg. Jewishness as Moral Identity* (2010) di Nadia Castronuovo.

⁶ Questa linea di studio si è innanzitutto confermata nel 2010 con *Natalia Ginzburg. Jewishness as Moral Identity* di Nadia Castronuovo. Possiamo nominare anche "Natalia Ginzburg tra finzione e memoria. Una lettura di *Le voci della sera* e *Lessico familiare*" di Luigi Fontanella e "L'incubo della famiglia. Alcune considerazioni sulla narrativa di Natalia Ginzburg" di Sharon Wood.

⁷ Si vedano per esempio "Silent Witness: Memory and Omission in Natalia Ginzburg's *Family Sayings*" di Judith Woolf; "Music and Memory in Natalia Ginzburg's *Lessico familiare*" di Nicoletta Simborowski; "Resistance-at-Risk: The Critique of Fascism and the Ethics of Writing in Natalia Ginzburg's *Lessico familiare*" di Melissa Coburn.

⁸ Segnaliamo "Uomini o topi? Vincitori e vinti nei *Cinque romanzi brevi* di Natalia Ginzburg" di Alan Bullock; "Maternal Desire, Matrilinearism and Myth" di Teresa Picarazzi; "The Advertisement: Homoeroticism and Gender in Natalia Ginzburg's *Drama*" di Serena Anderlini.

⁹ Ne sono esempi "Un concerto di voci" di Maria A. Grignani; "The Narrative Strategy of Natalia Ginzburg" di Clotilde Soave Bowe e "The Sounds of Silence: The Absence of Narrative Presence in Natalia Ginzburg's *La città e la casa*" di Judith L. Pastore.

¹⁰ Si veda "From Silence to Universality in *Le piccole virtù* by Natalia Ginzburg" di Tonia C. Riviello.

occupata degli elementi più curiosi e minuziosi quali il ruolo del telefono, dell'animale e del "bambino malaticcio" nell'opera della scrittrice.¹¹

Nel presente lavoro intendiamo confrontare le nostre idee con quelle di alcuni studiosi.

L'inconfondibile stile ginzburghiano è segnato dall'utilizzo di un linguaggio quotidiano, chiaro e asciutto, nonché da frequenti ripetizioni. È significativo il rifiuto del linguaggio ampolloso e involuto della tradizione letteraria italiana. Perciò la scrittura ginzburghiana è sostanzialmente anti-retorica, anti-intellettualista, anti-cerebrale.¹² Questa "immediatezza comunicativa", come la definisce Elena Clementelli (99), è riconducibile a una pronunciata volontà di comunicare, ovvero al compito auto-imposto di dire qualcosa di significativo e in modo che sia compreso: "[...] il parlare agli altri è più importante che non i nostri casi personali. Si deve arrivare a questo" (Ginzburg, *È difficile* 111).¹³ Tuttavia, il fatto che l'approccio dell'autrice sia non-intellettualistico di certo non vuol dire che non riflette il più vasto dibattito novecentesco sul linguaggio. Come avremo modo di evidenziare, nella sua opera Natalia Ginzburg affronta sia la questione della comunicazione intersoggettiva sia il rapporto tra realtà, rappresentazione e linguaggio. Luciana Marchionne Picchione, autrice di un'interessante monografia su Ginzburg (1978), scrive:

Conformemente all'esigenza di difendere la socialità della letteratura, le scelte espressive della Ginzburg valorizzano al massimo la chiarezza e funzionalità del codice linguistico, optando per un discorso lineare che nella sua diffusa colloquialità non rechi tracce percepibili di estenuanti elaborazioni formali o meticolose indagini sulla parola. Ma siamo lontani da un asseondamento ingenuamente esuberante dell'esigenza di comunicare: nell'ambito delle teorizzazioni incluse nella saggistica, non mancano atteggiamenti critici nei confronti dell'universo verbale contemporaneo, che fanno luce su una consapevolezza di crisi del linguaggio (8).

È quindi noto che Ginzburg era sensibile alla cosiddetta crisi del linguaggio novecentesco, e ciò costituisce un importante sfondo alla nostra indagine.

¹¹ Si tratta di "Il telefono come espediente drammatico nelle opere teatrali di Natalia Ginzburg", "La simbologia animale nelle opere di Natalia Ginzburg" e "Il bambino malaticcio nell'opera di Natalia Ginzburg".

¹² Che fosse per finta modestia o no, Ginzburg non si considerava un'intellettuale, implicitamente ammettendo, però, di esserlo: "La parola 'intellettuali' è una parola che mi è odiosa, non mi è mai piaciuto di pensare che lo ero, ma forse una particolarità degli intellettuali è di non amare di esserlo" (*Vita immaginaria* 155).

¹³ Riguardo all'ideale di chiarezza linguistica sostenuta dalla scrittrice, si veda il suo articolo "Chiarezza", pubblicato su *L'Italia libera* nel 1944 e incluso in *Natalia Ginzburg. A Voice of the Twentieth Century* (2000) a cura di Jeannet e Sanguinetti Katz.

3 Il secolo del linguaggio

3.1 Breve introduzione

Presenteremo qui un quadro della riflessione novecentesca sul linguaggio. Non abbiamo l'intento di attribuire a Natalia Ginzburg delle particolari teorie o condotte di pensiero, ma vogliamo fornire una cornice storico-culturale all'interesse che la scrittrice mostrava per il linguaggio. Lo riteniamo importante per poter capire la fascinazione verso il linguaggio da parte di Ginzburg: una fascinazione che, lo abbiamo detto, non risulta intellettualistico ma che tuttavia risente del clima culturale dell'epoca.

Nel Novecento il linguaggio ha assunto un ruolo di primo piano in ambito intellettuale, filosofico e letterario. In *Language Alone*, (2002), lo studioso Geoffrey G. Harpham definisce il Novecento "il secolo del linguaggio" (64). Nel corso del secolo, insomma, il linguaggio è passato dall'essere una delle tante questioni filosofiche a diventarne la primaria, o meglio, di costituirne la chiave: infatti, il grande filosofo novecentesco Ludwig Wittgenstein sosteneva che ogni riflessione filosofica doveva partire da un'interrogazione sul linguaggio (*Tractatus* 4.0031). La prominenza dell'argomento è stata accentuata anche dal poststrutturalista francese Jacques Derrida, che in *Della grammatologia* scrive: "[...] il problema del linguaggio certamente non è mai stato un problema fra altri. Mai però quanto oggi esso aveva invaso *come tale* l'orizzonte mondiale dei più diversi tipi di ricerca e dei discorsi più eterogenei (9). In breve, il linguaggio si è rivelato un argomento problematico e allo stesso tempo ricco di spunti intellettuali: noi non possiamo dare altro che un quadro semplicistico di un campo che in realtà è estremamente complesso. Cercheremo di mettere in luce due questioni centrali: l'inadeguatezza rappresentativa del linguaggio e il problema del linguaggio alienato. Accenneremo intanto a come l'argomento abbia influito sulla letteratura dell'epoca. Discuteremo le condizioni culturali e storiche che hanno segnato il periodo, cercando di spiegare che cosa sia la crisi del linguaggio. Infine presenteremo brevemente la visione di un linguaggio etico e onnicomprensivo.

3.2 L'inadeguatezza referenziale del linguaggio

La principale svolta nella riflessione occidentale sul linguaggio avviene con l'abbandono della visione del linguaggio come nomenclatura, ossia della teoria di rappresentazione. Nel Novecento si vede, infatti, un rifiuto della visione metafisica del linguaggio.¹⁴ Qui ci basiamo parzialmente sull'esposizione dello studioso Allen Thiher nell'opera *Words in Reflection* (1984).

Come abbiamo detto nell'introduzione, nel secolo scorso il linguaggio arriva a investire tutti i campi d'indagine intellettuale. Il linguaggio si rivela la chiave di tutto: è quanto esprime Wittgenstein sostenendo che i limiti del suo linguaggio costituiscono anche i limiti del suo mondo (*Tractatus* 5.6). Lo sviluppo del pensiero del filosofo tedesco è peraltro emblematico della riflessione novecentesca sul linguaggio. A detta di Thiher, il pensiero di Wittgenstein rappresenta la svolta a una concezione postmodernista del linguaggio, fondata sulla nozione di *gioco* (8). Si tratta, in altre parole, del passaggio da una concezione del linguaggio come rappresentazione o specchio del mondo a un approccio aperto all'ambiguità e al complesso uso effettivo dello stesso. Le due fasi del pensiero di Wittgenstein sono esposte nel *Tractatus logico-philosophicus* (1921) e nelle *Ricerche filosofiche* (1953). Ne scrive Thiher: "To turn from the *Tractatus* to Wittgenstein's later work is, in effect, to turn from one of the most original and rigorous expositions of a representational view of language to a systematic critique of such a representational point of view" (17).

Il *Tractatus* esibisce quindi una prospettiva positivista, cioè il pensiero che le proposizioni logiche possano effettivamente esprimere i fatti del mondo. Con questa opera Wittgenstein si propone, dunque, di indicare i limiti del linguaggio per poter giungere a uno che sia ideale, univoco e perfettamente rappresentativo. Esso sarebbe da contrapporre al linguaggio ordinario che, secondo

¹⁴ Come afferma il critico tedesco George Steiner, il linguaggio ha tradizionalmente avuto una posizione di privilegio nella cultura occidentale (29). Vi troviamo due visioni del linguaggio strettamente connesse: quella metafisica e quella umanista. La concezione metafisica del linguaggio presuppone che vi sia un collegamento diretto e trascendente tra il linguaggio e la realtà, ovvero che il linguaggio sia uno specchio del mondo. Possiamo dire che ancora oggi il parlante comune ha una visione metafisica del linguaggio: pensando prevalentemente al linguaggio come un modo di denominare gli oggetti del mondo, si dà al frutto del melo il nome *mela*, avendo l'impressione di stabilire un legame univoco e trascendente con l'oggetto in questione. La parola funge in questo caso da *nomenclatura*. La nomenclatura è da intendere come un'etichetta che viene applicata al referente. Il primato della parola nella cultura occidentale è basato inoltre sulla visione umanista che l'uomo sia il *possidente* del linguaggio. Secondo Aristotele, è appunto per il possesso del linguaggio verbale che l'uomo si distingue dall'animale. La posizione di Aristotele assegna all'uomo un rapporto di confidenza e dominio con il linguaggio, concepito come mezzo per rappresentare, contenere e quindi gestire il caos del mondo.

Wittgenstein, è fonte di ambiguità, confusione e contingenza. Il filosofo precisa, però, che il linguaggio si limita ai fatti osservabili. Oltre i limiti del linguaggio si trovano perciò l'etica, l'arte e il mistico che, essendo indicibili, appartengono alla sfera del silenzio. Wittgenstein per certi versi dà al silenzio uno statuto particolare quando dice: "Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere" (*Tractatus* 7).

Con le *Ricerche filosofiche* Wittgenstein assume, invece, un approccio descrittivo al linguaggio, da contrapporre a quello normativo nel *Tractatus*. Non cercando più un linguaggio ideale, capace di rappresentare i fatti del mondo, Wittgenstein rinuncia alla stessa nozione metafisica di *essenza*, affermando che il linguaggio è talmente complesso ed espansivo da non poterne definire i limiti. In questa seconda fase, Wittgenstein volge l'attenzione al linguaggio ordinario: di conseguenza, lo scopo della filosofia non sarebbe più di trovare un linguaggio perfettamente logico e corrispondente alla realtà, bensì di descrivere i molteplici usi e significati del linguaggio reale. Per Wittgenstein, il linguaggio è da assomigliare a una serie di giochi linguistici, ognuno dei quali è determinato da certe regole. I nostri usi del linguaggio, ovvero i nostri giochi linguistici, non sono accomunati da un'essenza inerente al linguaggio ma da assomiglianze famigliari, da regole che si sovrappongono e si intrecciano. Per Wittgenstein il linguaggio è, inoltre, una "forma di vita". Secondo Thiher, "Wittgenstein seems to be making an anthropological statement to the effect that language, much like play, is a natural activity, embedded in our human history of being in the world. Language is enmeshed in all our activities, since language is constitutive of the sense of the world we live in" (21).

Nelle *Ricerche*, Wittgenstein afferma in aggiunta l'impossibilità di un linguaggio privato, solipsistico, in quanto l'aspetto ludico del linguaggio lo rende per forza collettivo (Thiher 22).

Il rifiuto della nomenclatura corrisponde inoltre al pensiero del linguista svizzero Ferdinand de Saussure, che ha esercitato un particolare influsso sul dibattito novecentesco sul linguaggio.

Le posizioni di Saussure sono esposte in *Corso di linguistica generale*, pubblicato postumo nel 1916. Ogni lingua – sostiene Saussure – è un sistema di segni collettivamente condiviso. Per Saussure, i segni di questo sistema si definiscono negativamente, cioè differiscono e dipendono l'uno dall'altro.¹⁵

¹⁵ È innanzitutto da sottolineare che ciò che intendiamo per parola non riferisce all'oggetto concreto, come infatti si è soliti pensare, bensì a un'immagine mentale. Il referente è dunque un'entità a se stante, esterno al segno.

In primo luogo, Saussure ritiene che il segno sia bipartito e che consista nel *significato*, cioè il concetto (per esempio di “sedia”), e nel *significante*, cioè l’immagine acustica o ciò che normalmente intendiamo per “parola” (*sedia*). Saussure considera il significato e il significante due facce dello stesso foglio di carta (Saussure 137). In secondo luogo, Saussure ritiene che il legame tra le due facce del segno sia arbitrario, cioè non intrinseco al significato: se diciamo *sedia* non è perché il concetto di “mobile appoggiato su quattro gambe” lo richiede, ma per convenzione. Come sappiamo, in altre lingue il significato “sedia” ha dei significanti del tutto diversi, per esempio *chair* o *stol*. Ne consegue che ogni lingua è una struttura di differenze: il significante non è determinato dal significato ma dipende dal suo essere diverso dagli altri significanti del sistema. In breve possiamo dire che Saussure, evidenziando l’arbitrarietà e la convenzionalità del segno, apre un varco tra il linguaggio e la realtà e mette in questione la capacità referenziale del linguaggio.

Sulla scia di Saussure, il poststrutturalista Jacques Derrida afferma la bipartizione del segno, mostrando, però, una maggiore diffidenza nei confronti del linguaggio. Per Derrida, il linguaggio è innanzitutto inaffidabile, scivoloso e sfuggente. Il filosofo francese opera con la nozione di *traccia*, sostenendo cioè che ogni parola contiene il significato di parole precedenti e successive. Siccome il significato è sempre contaminato da altri significati, esso non è mai univoco. Ne derivano un eccesso di significato e dei “labirinti semantici” (Thiher 83).¹⁶ Dunque, se Saussure per certi versi mette in crisi il rapporto tra linguaggio e realtà, Derrida allarga il varco da lui aperto.

Partendo da queste riflessioni, è facile capire come si sia consolidata, soprattutto nel secondo Novecento, una certa diffidenza verso il linguaggio, o almeno come esso sia diventato un campo di confusione. Se il linguaggio tradizionalmente è stato visto come un mezzo per mettere in ordine o dominare il mondo, ora sembra che il linguaggio, in quanto flusso di significato, sia esso stesso la fonte del caos.

Il carattere problematico del linguaggio è un tema ricorrente in tanta letteratura novecentesca e nella letteratura del secondo Novecento in particolare. Molti scrittori mettono in questione la concezione tradizionale del linguaggio, allontanandosi dalla rappresentazione realistica attraverso sperimentazioni formali, strutturali o linguistiche. Qui il linguaggio non è soltanto il mezzo di rappresentazione, ma può diventare esso stesso l’oggetto rappresentato.

¹⁶ Espandendo il concetto saussuriano di differenza, Derrida introduce la nozione di *différance*, che sta a indicare il differimento, ossia il rinvio, di significato. Secondo Thiher, il differimento è da considerare “the most radical attack on a classical view of representation: there is no locus of meaning, only movement, dynamic, play” (93).

3.3 Un approccio esistenzialista: il linguaggio alienato

Passiamo ora a considerare la concezione esistenzialista del linguaggio e soprattutto il concetto di *comunicazione inautentica*, che sarà particolarmente attinente alla nostra indagine.¹⁷ Uno dei problemi esistenzialisti è appunto l'incomunicabilità, ossia la supposizione che sia impossibile comunicare autenticamente. Ciò ovviamente non è da scollegare al generale scetticismo novecentesco verso il linguaggio, spesso considerato una trappola che si frappone tra l'uomo e le cose: vi sarebbe, insomma, uno scarto tra la conoscenza vera delle cose e la conoscenza falsa che ne dà il linguaggio. Ma siccome gli esistenzialisti si occupano dell'uomo e dei rapporti umani, evidenziano soprattutto l'aspetto comunicativo del linguaggio. In questa prospettiva il linguaggio non soltanto è un mezzo di rappresentazione inadeguato, ma è inoltre incapace di stabilire e sostenere rapporti umani sinceri.

Che cosa è, allora, il linguaggio inautentico? Per dirlo in breve, esso consiste in frasi fatte e parole convenzionali. Bisogna qui tenere presente la continua ricerca esistenziale di *autenticità*, cioè di quello che sia profondo e vero e che è solo da trovare nell'*essere*. Per gli esistenzialisti, l'esistenza precede l'essere: l'uomo di principio è solo esistenza, ed è da lì che l'uomo deve partire per raggiungere il proprio essere. Se quindi l'autenticità è solo da trovare nell'essere, il mero esistere equivale all'anonimità, alla diffusa massa degli altri, ossia, come direbbe il filosofo tedesco Martin Heidegger, a *das Man*. L'inautenticità si riflette nel linguaggio che, passando per la bocca dell'anonimo *Man*, risulta distaccato dall'essere e dal significato vero e proprio. La comunicazione inautentica è da Heidegger definita *Gerede*. Per il filosofo tedesco, la *Gerede* è una specie di linguaggio decaduto, corrispondente al linguaggio ordinario e superficiale. Infatti, secondo egli, la *Gerede* non ha significato affatto. Tullio De Mauro, noto linguista italiano, spiega:

¹⁷ L'esistenzialismo è un movimento filosofico innanzitutto associato a Jean-Paul Sartre ma fatto risalire al pensiero di Kierkegaard nonché di Pascal. Il termine *esistenzialismo* è alquanto vago, in quanto non è ristretto al filone filosofico ma indica anche quel fenomeno culturale novecentesco che ha visto intrecciarsi pensiero filosofico, politica, letteratura e costume nella seconda metà dello scorso secolo. Secondo il pensiero esistenzialista, l'uomo si trova da solo in un mondo che gli è estraneo, irrazionale e privo di significato. L'esistenzialismo pone, insomma, la condizione dell'individuo al centro della propria riflessione e, a differenza di altre correnti filosofiche, assegna importanza alle sensazioni dell'uomo, quali l'angoscia, l'alienazione, la noia, la solitudine e la nausea. Si occupa del rapporto tra l'uomo e la società, inteso soprattutto come una frattura. Il fatto che l'esistenzialismo in qualche modo sia arrivato a interpretare lo stato dell'uomo moderno, sembra essere uno dei motivi per cui ha trovato tanta risonanza nella cultura novecentesca.

Secondo [gli esistenzialisti], più che parlare gli uomini si perdono, sono “deietti” nella “chiacchiera” (*das Gerede*). Questa consiste in un inane allineare parole, percepire parole, ripetere parole, senza alcun nesso autentico con l’effettivo oggetto del discorso. La desemantizzazione del discorso e l’incomunicabilità sono condizione normale dell’uomo normale (160).

L’inautenticità del linguaggio si manifesta quindi come un vuoto comunicare. Significativamente, nell’esistenzialismo l’inautenticità del linguaggio non ha necessariamente origine nel linguaggio stesso, ma nel rapporto che l’uomo intrattiene con esso. L’uomo che non ha realizzato il suo essere, non può che parlare inautenticamente, ovvero: dall’alienazione può uscire soltanto un linguaggio alienato.

La sensazione di incomunicabilità che segna il clima culturale influisce anche sulla letteratura dell’epoca. Perciò vediamo nelle opere letterarie, e soprattutto nel cosiddetto teatro dell’assurdo, la rappresentazione di incomunicabilità tra i personaggi. La migliore rappresentazione della comunicazione inautentica la troviamo forse nelle opere del drammaturgo rumeno Eugène Ionesco, dove le parole banali e convenzionali si rivelano assurdamente inadeguate alle situazioni in cui sono usate.¹⁸

3.4 La crisi del linguaggio e il mito del silenzio

Se è vero che il linguaggio è stato messo in questione attraverso gli sviluppi del pensiero teorico, d’altro canto però la sensazione di una *crisi* del linguaggio è soprattutto storicamente condizionata: a ciò hanno contribuito precisi eventi e fatti storici, in primo luogo la seconda guerra mondiale e lo sviluppo della società di massa.

Il Novecento è stato senza dubbio un secolo traumatico. L’uomo è stato messo di fronte alle barbarie più estreme: parliamo, ovviamente, delle due guerre mondiali e della Shoah. In questa prospettiva, l’irrazionalità del mondo non è solo un sentimento o un’astrazione teorica esistenzialista, bensì sembra rivelarsi un fatto. Lo sterminio di milioni di ebrei ne è la massima espressione, e di fronte a una tale assurdità il linguaggio risulta del tutto inadeguato.

Innanzitutto, le atrocità e i traumi della guerra si rivelano in gran parte *indicibili*. Infatti, la seconda guerra mondiale ha messo in questione non solo l’adeguatezza del linguaggio verbale ma

¹⁸ Eugène Ionesco visse da 1909 a 1994. È noto soprattutto per *La Cantatrice chauve* (1950), *La Leçon* (1951), *Les Chaises* (1952) e *Le roi se meurt* (1962). È considerato tra gli autori dell’assurdo, cui torneremo più avanti.

le possibilità e le forme della rappresentazione in generale: Auschwitz si configura per molto versi come *l'irrappresentabile*. È celebre la frase di Adorno, secondo la quale Auschwitz ha reso impossibile la poesia: “Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie” (22). Si può dire che per la società occidentale, la guerra e la Shoah costituiscono la massima sfida al linguaggio, essendo le atrocità della guerra inconcepibili e tantomeno possibili da rappresentare per mezzo del linguaggio. Si tratta in effetti di un percepito allargamento dello scarto tra esperienza e mezzi espressivi.

In aggiunta, vi è l'opinione che il linguaggio sia addirittura disumanizzato dalla guerra: in questa ottica la lingua tedesca è uscita dalla guerra privata della sua dignità, corrotta dall'uso che se ne hanno fatto i nazisti. Da questa situazione emerge un doppio problema: non soltanto è indicibile gran parte dell'esperienza umana, ma il linguaggio, di per sé inadeguato, è perlopiù disumanizzato, svalutato. Dunque, vi è la sensazione che il linguaggio possa al massimo corrompere o falsificare la realtà.

Le posizioni esistenzialiste trovano, a loro volta, riscontro nella società alienata, angosciata e traumatizzata del dopoguerra. Nella società del consumo, l'uomo è dominato dai meccanismi capitalisti che, costringendolo al ruolo di consumatore, arrivano a cancellarne l'individualità. In linea con il pensiero esistenzialista, l'uomo moderno vive in uno stato di frattura e anonimità, facendo fatica a realizzare il proprio essere nonché di comunicare autenticamente. Dunque, se dalla società consumista emerge un uomo ridotto a cosa, dall'uomo emerge un linguaggio altrettanto reificato e anonimo.

Da questo punto di vista, la guerra e la società di massa esasperano il sentimento di sfiducia nei confronti del linguaggio. Tra chi dà voce a questa diffidenza, troviamo il critico George Steiner. Egli accentua appunto il legame tra la guerra e la società del consumo da una parte e lo scetticismo verso il linguaggio dall'altra. Nella prefazione alla raccolta di saggi *Linguaggio e silenzio* (1967), Steiner si chiede:

Quali sono i rapporti del linguaggio con le atroci falsità che esso è stato costretto ad articolare e a consacrare in certi regimi totalitaristici? O con la gran congerie di volgarità, imprecisione e cupidigia di cui è saturo in una democrazia di consumatori di massa? [...] Stiamo forse uscendo da un'epoca storica di predominio verbale [...] per entrare in una fase di linguaggio decaduto, di forme “postlinguistiche”, e forse di un silenzio parziale? (7)

Nonostante il tono forse troppo retorico e pessimistico, il passo esprime lo spirito del tempo del dopoguerra, ovvero la sensazione di una crisi del linguaggio.¹⁹

In primo luogo, Steiner ipotizza che il linguaggio, come risultato di una generale tendenza di declino, sia giunto al suo esaurimento. Ritiene che siano sempre meno le cose che il linguaggio è davvero adatto a esprimere: “Lo strumento attualmente nelle nostre mani [...] è logoro per il lungo uso. E le esigenze della cultura e della comunicazione di massa gli hanno fatto svolgere compiti di gusto sempre peggiore” (45). In secondo luogo, è dell’opinione che gli orrori della seconda guerra mondiale e in seguito le angosce della società consumista abbiano svalutato e disumanizzato il linguaggio (74).

La sfiducia verso il linguaggio rende perlopiù attualissimo il classico binomio tra silenzio e parola. Steiner sostiene che il silenzio per ragioni universali è “la logica finale del discorso poetico” (74). A tal proposito ricordiamo la frase suggestiva di Wittgenstein: “Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere”. Secondo la studiosa Elisabeth Løvlie, con questa sentenza Wittgenstein aderisce al mito occidentale del silenzio, un mito duraturo poiché ci aiuta ad accettare le inadeguatezze del linguaggio (11, 13). Questo mito dipende, quindi, da un approccio dualistico che vede il linguaggio contrapposto al silenzio; come osserva Løvlie, il fascino del silenzio risiede appunto nel contrasto con il linguaggio, ritenuto difettoso (14).

Dunque, al linguaggio possibilmente corrotto dalla guerra, il silenzio si presenta come un’alternativa valida: in linea con il mito di cui abbiamo appena detto, il silenzio sarebbe capace di contenere l’indicibile, vale a dire conservare ciò che il linguaggio sarebbe destinato a ridurre o falsificare.

Per riassumere, possiamo dire che la crisi del linguaggio consiste in due problemi: il problema della rappresentazione e il problema dell’incomunicabilità, i quali sono interrelati ma anche chiaramente distinguibili. Il linguaggio è dunque inadeguato come mezzo rappresentativo in quanto non sta in rapporto diretto con la realtà esteriore o interiore e tantomeno può esprimere i traumi; inoltre, è inadeguato come mezzo comunicativo poiché gli uomini moderni non possiedono che un linguaggio inautentico e convenzionale.

¹⁹ Con *Linguaggio e silenzio*, Steiner dà voce alla sensazione di una crisi del linguaggio; egli fa infatti riferimento a Sartre e la sua *crise du langage* (34). Nel saggio “La fuga dalla parola”, contenuto nel volume, Steiner presenta in prospettiva storica la posizione del discorso verbale nella cultura occidentale, dal tradizionale primato della parola alla progressiva “fuga” dalla stessa. In breve, Steiner sostiene che il “mondo delle parole si è contratto” (43).

La sensazione che il linguaggio sia in qualche modo inadeguato non è per niente nuova; tuttavia, nel Novecento essa acquisisce più spessore. Abbiamo visto che la concezione del linguaggio come nomenclatura, caratteristica della cultura occidentale in generale, nel corso dello scorso secolo subisce gli attacchi di studiosi, letterati ed intellettuali. Più che nel passato, si mettono a fuoco le inadeguatezze del linguaggio. Quindi, in un mondo che appare irrazionale e complesso, sembra allargarsi lo scarto tra linguaggio e realtà: il linguaggio di certo non pare più capace di contenere il mondo.

La crisi del linguaggio si fa sentire anche nella letteratura, luogo del linguaggio per eccellenza. Ciò avviene attraverso la messa in questione o tematizzazione del ruolo del linguaggio e attraverso la rappresentazione di incomunicabilità tra i personaggi del mondo narrato.

3.5 Il linguaggio come luogo etico

Per concludere il capitolo sul “secolo del linguaggio”, vogliamo ora dare attenzione a una visione che mette in risalto il valore etico del linguaggio.

L'arbitrarietà del segno, discussa sopra, accentua la dimensione sociale del linguaggio. Come scrive Saussure, “l'arbitrarietà del segno ci fa capire meglio perché soltanto il fatto sociale può creare un sistema linguistico. La collettività è necessaria per stabilire dei valori la cui unica ragione d'essere è nell'uso e nel consenso generale; l'individuo da solo è incapace di fissarne alcuno” (138). Né per Wittgenstein né per Saussure possono esistere linguaggi privati; perciò, il linguaggio può essere anche un luogo di riconoscimento sociale (Thiher 70-71).

A dare valore alla socialità del linguaggio è soprattutto il filosofo tedesco Hans-Georg Gadamer. Nel saggio “Man and Language” (1966), egli rileva quanto definisce un “I-lessness” nel linguaggio: “Whoever speaks a language that no one else understands does not speak. To speak means to speak *to* someone” (65). Gadamer si rifà alla visione aristoteliana per cui il linguaggio è distintamente umano. Nel linguaggio, gli uomini si ritrovano in concetti condivisi che rendono possibile vivere insieme “without murder and manslaughter” (60). Per il filosofo tedesco, il linguaggio è infatti il massimo luogo di conoscenza e comprensione, ovvero il luogo dell'*ethos* stesso, come dice Harpham (189). Secondo Harpham, il linguaggio viene così presentato con

potenzialità umanizzanti e come cura all'alienazione dell'uomo moderno (188).²⁰ Gadamer sostiene che il linguaggio non è un mezzo utilitaristico ma addirittura la *casa* dell'uomo. In altre parole, l'uomo è nato nel linguaggio, vi cresce ed è da esso compreso (62-63).

Gadamer ritiene anche che il linguaggio sia onnicomprensivo: non vi è niente che non può essere compreso attraverso il linguaggio, appunto perché il linguaggio contiene o allude anche a quanto non viene detto: "Nothing that is said has its truth simply in itself, but refers instead backward and forward to what is unsaid. [...] And only when what is not said is understood along with what is said is an assertion understandable" (67). Per illustrarlo, Gadamer fa riferimento al compito del traduttore: egli deve essere diretto non soltanto a quanto è stato esplicitamente detto ma a quanto "the other person wanted to say and said in that he left much unsaid" (68). Ciò che non è detto è quindi contenuto nel linguaggio.

Per Gadamer, la comprensione interpersonale avviene nel dialogo, ma solo se vi si entra con la disposizione di mettersi in gioco, ovvero di lasciarsi andare nella dinamica propria del dialogo. Esso allora abbraccerà l'uomo, lo coinvolgerà e lo porterà alla comprensione (66).

²⁰ Relativamente al valore etico assegnato al linguaggio da parte di Gadamer, Harpham ritiene che "Man and Language" proponga "the comforts of home in a difficult and distracting world, the security of collective being in a culture of fragmentation" (189).

4 *Lessico familiare*: tra parola e silenzio

4.1 Breve introduzione

In questo capitolo intendiamo mostrare il ruolo del linguaggio così come emerge in *Lessico familiare*: l'obiettivo è quindi di far vedere che Ginzburg, appunto nel libro dedicato alla vitalità delle sue amate parole familiari, rivela i limiti del linguaggio. E facilmente lo scarto tra esperienza e mezzi rappresentativi si riempie, se così si può dire, di silenzio.

In nessun'altra opera ginzburghiana il linguaggio riceve un trattamento tanto esplicito come avviene in *Lessico familiare*, ed è perciò impossibile non tenerne conto. Questa parte ci consente di delineare alcune delle questioni sul linguaggio presenti in tutta l'opera ginzburghiana. Ci fornisce, inoltre, un punto di partenza per l'analisi che affronteremo più avanti. In 4.2.2 vogliamo anche parlare di *dialogismo*, un termine che sarà importante alla nostra indagine.

Presenteremo, infine, il saggio "Silenzio", scritto da Ginzburg nel 1951. Il saggio, in cui sono tematizzati l'incomunicabilità e il culto del silenzio del secondo dopoguerra, è altrettanto illuminante per capire il ruolo del linguaggio nell'opera ginzburghiana. Inoltre, ci indica la consapevolezza della crisi del linguaggio da parte della scrittrice.

4.2 *Lessico familiare*: tra parola e silenzio

Se Giorgio Bassani, con *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962), introdusse il *finzicontiano*, Natalia Ginzburg lo superò di gran lunga dedicando un intero libro al *leviano*, ossia al linguaggio della sua famiglia.²¹ Questo libro, *Lessico familiare*, che da molti è ritenuto il capolavoro della scrittrice torinese, fu pubblicato nel 1963. *Lessico familiare* si trova a metà fra romanzo e autobiografia:

²¹ *Il giardino dei Finzi-Contini*, oggi un classico della letteratura italiana, uscì nel 1962. Cesare Garboli si ricorda del "sogghigno di Bassani quando mi faceva osservare, nel 1963, che la Ginzburg non avrebbe mai potuto scrivere il *Lessico* senza il precedente immediato dei Finzi-Contini". Garboli, che non esclude un certo influsso di Bassani su Ginzburg, sostiene che *Il giardino* sia piuttosto "l'anti-modello" di *Lessico familiare*. Mentre i Finzi-Contini accentuano e si arrendono alla propria diversità da ebrei, isolandosi nel loro misterioso giardino-cimitero, i Levi tengono a far parte della società italiana: "A differenza del romanzo di Bassani, *Lessico familiare* ubbidiva a un richiamo, per così dire, comunista, a una volontà di riconciliazione e di assoluzione" (91-92).

pur essendo basato sulla verità, il libro è, secondo la scrittrice, da leggere come un romanzo.²² Siccome l'autrice non intendeva scrivere di sé, il protagonista dell'opera non è tanto Natalia Ginzburg quanto la famiglia Levi. Tuttavia in *Lessico familiare*, come risulta evidente dal titolo, il linguaggio, e quello dei Levi in particolare, svolge un ruolo di massimo rilievo ed è a buon diritto protagonista anch'esso. Pure il titolo dell'opera precedente, *Le voci della sera* (1961), è indicativo del particolare interesse che la scrittrice nutriva per il linguaggio e, appunto, le voci.²³

La letteratura critica su *Lessico familiare* è molto vasta. Infatti, a destare l'interesse di studiosi e critici è soprattutto il lessico, un argomento complesso che, nonostante i numerosi studi, sembra pressoché inesauribile. Il termine *lessico* è qui la denominazione della particolare lingua dei Levi: un glossario di parole e frasi da loro condiviso. Questo glossario è infatti suggestivo e ricchissimo sia per la gamma di parole ed espressioni di cui è costituito, sia per quanto riguarda, in senso più astratto, il suo significato e il suo valore. Non si tratta soltanto di parole buttate nel testo per caso, ma di un disegno consapevole e originale, di un'idea e una concezione del linguaggio vere e proprie. Ovvero: al di là delle *parole* quali manifestazioni concrete nel testo, si trova una concezione della *parola*, intesa come valore e concetto. Sull'opera Cesare Garboli scrive: “Come romanzo si fonda sull'idea di appartenenza; è un elogio all'appartenenza (alla famiglia, alla tribù, alla comunità, all'antifascismo), elogio della coesione familiare come strumento di difesa attraverso il linguaggio” (69). Dunque *Lessico familiare* è innanzitutto una prova della forza positiva del linguaggio in quanto capace di trasmettere una sensazione di allegria, vitalità e resistenza. Tuttavia, se da una parte la scrittrice dà mostra di una grande fiducia nel linguaggio, dall'altra parte ci rinuncia, scegliendo di rappresentare le vicende più traumatiche con il silenzio e non con le parole: si tratta in particolare del modo in cui sceglie di parzialmente tacere la morte del marito Leone Ginzburg. Qui è opportuno ricordare i traumi della civiltà occidentale all'indomani della seconda guerra mondiale. Come abbiamo scritto nel secondo capitolo, le atrocità della guerra venivano spesso concepite come indicibili o impossibili da rappresentare con il linguaggio. Data l'inadeguatezza dei mezzi linguistici, il silenzio si prestava come l'unico modo di “rappresentare” eventi dolorosi, assurdi o difficilmente concepibili. Con la sua strategia di reticenza, Ginzburg si mostra perciò ambigua nei confronti della parola, attestandone anche l'inadeguatezza. In altre

²² Nell'avvertenza a *Lessico familiare*, la scrittrice spiega il carattere ibrido dell'opera: “Ho scritto soltanto quello che ricordavo. Perciò, se si legge questo libro come una cronaca, si obietterà che presenta infinite lacune. Benché tratto dalla realtà, penso che si debba leggerla come se fosse un romanzo: e cioè senza chiedergli nulla di più, né di meno, di quello che un romanzo può dare”.

²³ *Le voci della sera* è in questo senso stato visto come un preludio a *Lessico familiare* (Garboli 81; Clementelli 78).

parole, la scrittrice mette in questione il rapporto tra lingua, realtà e rappresentazione. Di questo nodo bisogna tener conto: è forse la tensione tra parola e silenzio che rende *Lessico familiare* veramente interessante. Torneremo quindi alla questione più avanti.

4.2.1 Il lessico

Consideriamo brevemente che cosa sia il lessico della famiglia Levi. Di quale fenomeno si tratta? In termini sociolinguistici può essere definito come un sottocodice linguistico o un gergo. A questo punto è illuminante vedere la definizione che l'Enciclopedia Treccani dà di "gergo":

Forma di linguaggio utilizzata da certi gruppi sociali per evitare la comprensione da parte di persone estranee al gruppo. Consiste nella sistematica sostituzione di numerosi vocaboli della lingua comune con altri di origine straniera, o anche indigeni ma con significato mutato oppure deformati o derivati in diversa maniera; al posto del vocabolo comune può stare anche una locuzione metaforica o allusiva (15.10.13).

Il gruppo sociale è in questo caso la famiglia Levi. Perciò è possibile dire che Ginzburg, oltre a raccontare la sua famiglia, ne dà un ritratto sociolinguistico. Se immaginiamo che ogni famiglia abbia una sua lingua, contraddistinta da tipici espressioni e modi di dire, è tuttavia lecito sostenere che il lessico leviano sia particolarmente marcato rispetto ad altri codici famigliari. In *Lessico familiare* abbondano appunto le parole e le frasi eccentriche e memorabili. Esse sono abitudini e tradizioni linguistiche a pari livello con altri costumi e usanze.

In termini semiologici possiamo peraltro considerare il lessico come un sistema di segni, cui accenna anche Marino Sinibaldi (Ginzburg, *È difficile* 131).²⁴ Questo sistema viene presentato innanzitutto come una realtà sociale, in linea con la concezione saussuriana di lingua. Per Saussure ogni lingua è infatti un sistema di segni collettivamente condiviso; il legame tra significato e significante, in realtà arbitrario, è perciò garantito da convenzioni sociali, vigenti tra i parlanti di una lingua. Similmente, il lessico si presenta come una comunità linguistica costituita dai membri della famiglia Levi.

²⁴ Ecco le parole di Marino Sinibaldi: "Quello che tiene insieme questa memoria [...] è appunto un lessico, cioè un sistema di segni, direbbe un teorico della letteratura moderna. Un sistema di segni, cioè un slogan di parole, una rete di parole, modi di dire, slogan, sentenze, tic verbali, che chiunque sa..." (Ginzburg, *È difficile* 131).

Che il lessico sia un sistema linguistico distintivo è reso evidente dalla narratrice che, indicando o addirittura accentuando la singolarità delle parole, esplicita: “Il dar corda, *in casa nostra*, si chiamava ‘dar spago’” oppure “‘Squinzie’ significava, *nel linguaggio di mia madre*, ragazzine smorfiose e vestite di fronzoli” (52, 132, corsivi nostri). Normalmente, la parola o l’espressione è introdotta nel testo, e dunque al lettore, attraverso una storia o un ricordo. Inoltre, come nei lemmi di un dizionario, ne viene spiegato il significato o il contesto in cui è tipicamente usata. Il nuovo elemento linguistico comincia poi a circolare nel testo, ritornando in varie situazioni, non senza creare un certo effetto comico. Un esempio di ciò è la parola *sci*, che il padre, avendo imparato a sciare in Norvegia, preferisce chiamare *ski*.²⁵ È interessante che per il resto del libro, con tutta naturalezza, prevalga la forma *ski*, anche nei verbi, e persino quando sono riportate le battute altrui. Così Miranda, moglie del fratello della narratrice, mostra di aver assorbito il linguaggio dei Levi quando dice: “Io non ero pigra, skiavo, me ne andavo col bambino a skiare!” (178).

4.2.2 Le possibilità della parola: un’immaginazione dialogica

Abbiamo finora visto quali siano i tratti fondamentali del lessico nell’opera. Nella parte che segue, ci concentreremo sui vari significati di esso, e cercheremo di vedere in quale modo *Lessico familiare* rappresenti le possibilità della parola: insomma, quali sono i valori positivi conferiti a essa? Infatti, l’opera in questione è in molti sensi una prova di fiducia nel linguaggio. Innanzitutto viene spesso attribuito al lessico, da parte degli studiosi, un valore salvifico. L’autrice Francesca Sanvitale, per esempio, accentua “l’importanza totalizzante del linguaggio” in *Lessico familiare* e lo associa con la nozione di salvezza: “La salvezza, per il singolo e la comunità, viene proprio dal difendere e tramandare il sistema di segni elaborati, dal quale, per generazioni e generazioni, si potranno decodificare sentimenti, caratteri, segreti” (60).²⁶

Il lessico investe molti significati e valori: è insieme elemento unificante, patrimonio e genealogia, chiave alla memoria, punto di riferimento, fonte di vitalità, spirito di resistenza. Ora,

²⁵ Ammesso che il punto in questione sia una diversa pronuncia della parola (e così ci sembra): la scrittrice e il padre probabilmente erano ignari del fatto che il norvegese *ski*, seppure con grafia diversa, si pronuncia nello stesso modo dell’italiano *sci*.

²⁶ Tra gli altri studiosi che rilevano l’accezione sacra della parola, troviamo Minghelli (166), Grignani (138) e Puppa (158).

per illustrare i valori che Ginzburg conferisce alla parola, citiamo da *Lessico familiare* un passo piuttosto lungo ma particolarmente significativo:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti, o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase, una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire "Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna" e "De cosa spussa l'acido solfidrico", per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo (22).

Queste parole, oltre a testimoniare una grande fiducia nel linguaggio, evidenziano quali ne siano le funzioni più importanti. Il lessico è in primo luogo un patrimonio genetico, un elemento che unisce e permette di riconoscersi anche "nel buio d'una grotta", come dice la scrittrice. I genitori e i fratelli sono molto diversi fra loro, ma condividono un codice linguistico che, più che l'aspetto fisico o il carattere, li accomuna e unisce. Possiamo considerare il repertorio linguistico come il tratto saliente del loro materiale genetico, l'essenza del loro sangue. Provano tutti il gusto per la parola, un gusto che è fatto risalire ai nonni: si legge, per esempio, che la nonna materna si sposò con il nonno perché pronunciava la parola *lettera* con "un *t* solo e con le *e* strette" (18). E quando la madre sposa il padre, sposa anche le sue espressioni triestine (16). Con il matrimonio, dunque, si mescolano i loro linguaggi, così come si mescolano i loro geni nei figli. Come è vero per una qualsiasi altra lingua viva, questo repertorio è continuamente soggetto a evoluzioni, cioè viene modificato dal tempo e dai nuovi parlanti che ne fanno uso. Al lessico familiare si aggiungono allora, a mo' d'esempio, le frasi tanto amate da Mario: "Il baco del calo del malo. Il beco del chelo del melo. Il bico del chilo del milo" (38). Tuttavia, i Levi arricchiscono il loro glossario attingendo anche alle parole e ai modi di dire altrui, cioè di persone non appartenenti al nucleo della famiglia in senso stretto.

Merita particolare attenzione il nesso tra linguaggio e memoria. La memoria è sempre centrale all'opera ginzburghiana, e linguaggio e memoria sono strettamente legati, quasi da essere due lati della stessa cosa. In *Lessico familiare* il linguaggio è il veicolo principale della memoria e il punto di riferimento più importante; ciò implica che una persona è soprattutto associata alle sue

parole. Le frasi e le parole sono, a detta di Cesare Segre, degli “operatori mnestici” che “fungono da richiami a persone ed episodi” (vii). Per questo motivo si capisce l’importanza di *far pervenire* e ricordare le parole. Per la scrittrice, la nonna non esisterebbe se non fosse per un paio di frasi una volta pronunciate: “Salvo ‘dis no che son i dent’, ‘quela tosa lí la sposerà un gasista’ e ‘non posso continuare a dipingere’, io di questa mia nonna non so nulla, e non mi sono pervenute altre sue parole” (19). In questo senso, la nonna è identificabile con le sue parole. È alle parole che si legano i ricordi, ed è nel linguaggio che continua a vivere chi è morto o, più in generale, che si fa presente chi è assente.²⁷

Se ci chiediamo delle caratteristiche del linguaggio familiare e di come esso si manifesti nel testo, è innanzitutto evidente che non è un linguaggio libresco, attinto ai dizionari, ai libri o ad altre fonti scritte. Al contrario è sensoriale; si basa prevalentemente sul parlato ed è diretto all’orecchio, per cui si può dire che l’udito è il senso privilegiato. È del resto interessante che il lettore, nonostante sia costretto alla dimensione scritta ossia al visivo, possa quasi sentire il suono delle parole dette. Il fascino del lessico sta appunto nella vocalità o nella sonorità delle parole. Nella prefazione a *Cinque romanzi brevi*, la stessa scrittrice sostiene che scrivere *Lessico familiare* era “del tutto come parlare” (17). Secondo la studiosa Nicoletta Simborowski, ciò afferma che è appunto il parlato a costituire la poetica del libro (681). È sufficiente ricordare l’acuta attenzione della narratrice per il suono di una voce o per la pronuncia di una parola: per esempio, di Adriano Olivetti si legge che “parlava allora a lungo e a voce bassissima, e diceva cose confuse e oscure”; quanto alla madre, spesso i suoi enunciati sono “semplici frasi che aveva *sentito*” (66, 16, corsivo nostro). La madre inoltre ama cantare, raccontare storie e recitare poesie, diffondendo una cultura orale e inventiva. Scrive Ginzburg che si “recitava, in casa nostra, *La figlia di Jorio*” e, inoltre, che “in casa nostra, era molto diffusa l’abitudine a far poesie” (26).

Si fa evidente che l’approccio alla lingua, da parte dei parlanti, è vitale, giocoso, sensoriale e associativo. I Levi sono propensi al nonsenso e amano le ripetizioni, le allitterazioni, i suffissi diminutivi e accrescitivi, le deformazioni, le parole straniere, la parodia; insomma, accolgono calorosamente ogni possibile stravolgimento della parola, tutto ciò che possa produrre un particolare effetto sonoro o far divertire. Le loro sono spesso frasi e parole “impure”; modi di dire

²⁷ A questo proposito Cesare Segre fa osservare che “per qualche conoscente costituisce quasi una menomazione non essere collegabile a una parola o una frase” (vii-viii); è il caso di Filippo Turati, di cui la narratrice non si ricorda nessuna parola, “solo un gran vociare e un gran discutere, e basta” (*Lessico* 30).

sicuramente *non standard* o, secondo la norma linguistica, scorretti e sgrammaticati. Qui è opportuno parlare di un uso nonsensico o carnevalesco del linguaggio.

A questo punto è utile ricorrere alla nozione bachtiniana di *dialogismo*, che a nostro parere è il termine più adeguato per descrivere il clima linguistico in *Lessico familiare*.

Rifacendoci alle parole del teorico russo Michail Bachtin, il dialogismo è il fenomeno per cui ogni enunciato, che sia una parola, frase o opera d'arte, è diretto a enunciati precedenti e successivi. Una parola non è mai neutra né può appartenere a una persona soltanto: invece è sempre colorata dal contesto sociale in cui è già stata usata. Come dice Bachtin: "Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life; all words and forms are populated by intentions" (293). Come è vero anche per il lessico, Bachtin sostiene che la parola, anziché nei dizionari, risiede "in other people's mouths, in other people's contexts" e che è sempre semanticamente aperta, cioè disposta a nuovi usi e contesti (294, 346-47). Il dialogismo è perciò un principio fondante della comunicazione umana:

The transmission and assessment of the speech of others, the discourse of another, is one of the most widespread and fundamental topics of human speech. In all areas of life and ideological activity, our speech is filled to overflowing with other people's words [...]. The more intensive, differentiated and highly developed the social life of a speaking collective, the greater is the importance attaching [...] to another's word, another's utterance, since another's word will be the subject of passionate communication, and object of interpretation, discussion, evaluation, rebuttal, support, further development and so on (337).

Notiamo l'importanza assegnata all'*alterità*, cioè alle parole dell'altro, e alla realtà sociale del linguaggio. In *Lessico familiare* la coscienza linguistica dei personaggi è impostata appunto sulla parola altrui: come abbiamo visto, le parole del lessico non appartengono all'individuo ma vengono assunte e riprese da altri parlanti, per poi essere coltivate e trasmesse ad altri ancora. Nel passo citato, Bachtin definisce inoltre le parole altrui come fonte di "comunicazione appassionata", ovvero come motivo di dibattito e commento da parte di altri parlanti. Anche questo fenomeno è chiaramente presente in *Lessico familiare*. L'opera è perciò segnata da un'atmosfera distintamente dialogica, ovvero: il linguaggio è ritratto innanzitutto come una realtà sociale, un luogo di incontro e di riconoscimento.²⁸ Infatti, molti studiosi che parlano di *Lessico familiare* fanno riferimento

²⁸ In 3.5 abbiamo brevemente presentato la visione gadameriana del linguaggio come luogo etico e conoscitivo. Infatti, lo studioso Harpham attribuisce a Bachtin lo stesso "sogno di un linguaggio virtuoso": nel dialogismo e nella

alle nozioni di Bachtin: Maria Antonietta Grignani osserva che “il riuso della parola altrui bachtianamente sfocia nel contrappunto” (142), mentre Domenico Scarpa accenna alla “immaginazione dialogica” e “alla realtà che prende forma nel discorso e dal discorso” (“Cronistoria” 234). La nozione di immaginazione dialogica disegna insomma il luogo in cui i parlanti, tramite il linguaggio, interagiscono e si modificano reciprocamente.²⁹ Per molti versi, il lessico della famiglia Levi costituisce di per sé un’immaginazione dialogica.

Anche Giuliana Minghelli si appoggia ai termini di Bachtin, vedendo però nell’opera un’opposizione interna tra monologismo e dialogismo, ovvero tra la parola autoritaria del padre e la parola liberale della madre: “La parola del padre esprime l’orizzonte della lingua nel suo carattere normativo, una monoglossia a cui si oppone l’eteroglossia della madre che rappresenta lo scarto, il discorso polimorfo e variegato, un discorso che, nelle parole della nonna paterna, ‘fa [rabelaisianamente] bordello di tutto’” (161).³⁰

Ciononostante, il gusto per la parola è provato da tutti i membri della famiglia, persino dal padre che, per quanto sia burbero e spesso critico dei “teatrini” degli altri, è molto attento alla sonorità delle parole: per esempio gli piace molto la parola *cocotte*, che “lui pronunciava, studiandosi di bisbigliarla, più forte delle altre, e con speciale malizia e piacere” (31). Inoltre è probabilmente per il fascino dell’allitterazione che ama dire “la bimba del babbo” (9). Quanto a *sbrodeghezzi*, una delle sue parole predilette, essa richiede una certa forza articolatoria e dunque un piacere nel produrre costellazioni sonore un po’ stridenti. Tuttavia, come sostiene Minghelli, il massimo esponente del nonsenso è la madre Lidia. Riportiamo alcune delle sue frasi, in cui vediamo chiaramente l’atteggiamento giocoso e l’ossessione per la ripetizione: “Bella, bella, bella. Troppo lunga de col” e “L’è le, l’è le, l’è la sorella della mia cagna!” (16).

La creatività linguistica dei Levi è dunque una vena di vitalità, e in quanto tale, rappresenta anche un importante spirito di resistenza; questo spirito si collega con le attività antifasciste della famiglia e, da ebrei, con le esigenze di proteggersi o semplicemente sopravvivere alle legge razziali, entrate in vigore nel 1938. Questo perché il lessico, nel suo carattere polifonico, libero e centrifugo,

plurivocità del linguaggio sarebbe possibile riconoscere l’altro e ritrovarsi umano in un mondo alienato e tecnologizzato (188).

²⁹ Nel saggio “Italo Calvino e Natalia Ginzburg”, il critico Giorgio Bertone scrive che Natalia Ginzburg “sembra realizzare nella sua narrativa delle parole riferite, almeno la sostanza dello statuto antropologico di Bachtin, conferendo il peso del corpo e del tono delle parole dei personaggi al discorso teorico del russo, e illuminando quel lato bachtiniano che ci pareva solo miracoloso [...]” (250).

³⁰ *Monoglossia* ed *eteroglossia* sono termini adiacenti a quelli di *monologismo* e *dialogismo*.

in qualche modo rappresenta un ostacolo alla lingua standardizzata e centripeta perseguita dall'ideologia fascista.³¹ In questo modo il lessico può essere considerato un ulteriore aspetto dell'antifascismo dei Levi: un codice sovversivo che, secondo la definizione di *gergo* che abbiamo dato, è incomprensibile a chi ne è esterno. Più in generale, siccome il linguaggio della famiglia è intimo e personale, si contrappone nettamente a una qualsiasi lingua omogeneizzata e alienata, del resto da paragonare al “buio d'una grotta” citato sopra. Per questo motivo, il lessico è un simbolo di resistenza che rende forte e immune la famiglia. Ne consegue che il lessico è sia una reazione alla situazione linguistica del Paese sia un'affermazione del potenziale del linguaggio parlato: lontano dall'essere un mero mezzo utilitaristico e denotativo, il lessico è innanzitutto un valore; un mezzo espressivo, comunicativo e sociale. In questo senso, la parola è fonte di vita.

4.2.3 I limiti della parola

Nella parte precedente abbiamo rilevato che la parola, rappresentata dal lessico, si associa con vita, resistenza, memoria, unità, cioè esclusivamente con valori che riteniamo positivi. *Lessico familiare* è segnato da un'atmosfera di leggerezza e divertimento, ed è il “fitto dialogare” che ne domina l'universo (Minghelli 169). Tuttavia, come scrive Raffaele Amato: [...] ci si abbandoni pure all'estro brioso del linguaggio, all'affettuosa e ironica *trouvaille* del lessico. Ma non si dimentichi che esso è filtro e schermo di una realtà amaramente sofferta [...]” (citato in Scarpa, “Cronistoria” 229). In questa parte vedremo come vengano rivelati i limiti o l'insufficienza della parola. Ciò avviene in modo sia implicito sia esplicito, attraverso sottrazioni e riflessioni metaletterarie. Dal silenzio, che di per sé è un risultato dell'inadeguatezza della parola, nasce una

³¹ Nel suo profilo storico della lingua italiana, Claudio Marazzini scrive che la politica linguistica del fascismo era “apertamente autoritaria” e ne rileva gli aspetti più salienti: “la battaglia contro i forestierismi in nome del autarchia culturale, la repressione delle minoranze etniche” e “la polemica antidialettale” (429). Alberto Raffaelli afferma che il fascismo tentò di “imporre con misure sistematiche di politica linguistica una norma unica uguale per tutti, eliminando gli ostacoli che le si opponevano e cercando di omogeneizzare le parlate locali”. L'obiettivo, aggiunge Raffaelli, era di creare “una lingua comune che potesse cementare la coesione nazionale” (Enciclopedia dell'Italiano 2010).

Vengono ancora in mente le teorie di Bachtin, secondo cui esistono nel linguaggio forze centripete e centrifughe. Le forze centripete tendono verso la creazione o il consolidamento di lingue unitarie, per esempio di lingue nazionali. Le forze centrifughe sono invece alla base della diversità linguistica. Scrive Bachtin: “A unitary language gives expression to forces working toward concrete verbal and ideological unification and centralization, which develop in vital connection with the processes of sociopolitical and cultural centralization” (270-71). Aggiunge però: “Alongside the centripetal forces, the centrifugal forces of language carry on their uninterrupted work; alongside verbal-ideological centralization and unification, the uninterrupted processes of decentralization and disunification go forward” (272). Qui possiamo vedere la politica fascista come una forza centripeta, mentre il lessico dei Levi è parte delle forze centrifughe.

tensione che potremmo anche definire esistenziale. Tuttavia, nonostante lei stessa vi ricorra, il silenzio è da Ginzburg considerato una soluzione poco soddisfacente.

L'insufficienza del linguaggio è dunque rappresentata dal silenzio. Come dicono sia Minghelli sia Simborowski, ci sono al cuore del libro lacune e sottrazioni, vale a dire un silenzio incombente (168; 686). Questo viene affermato anche da Garboli: "Appena la storia, il lutto, la morte arrivano a scomporre e a dissolvere le immagini del dagherrotipo di famiglia, allora la Ginzburg comincia a offuscare di proposito i ricordi" (citato in Scarpa, "Cronistoria" 230). Similmente, Simborowski osserva che il lessico, e soprattutto gli elementi associati alla più intima sfera familiare, è del tutto assente quando vengono raccontate le vicende più traumatiche, che sono tipicamente legate alla guerra. In questa prospettiva è emblematica la rappresentazione della scomparsa del marito Leone Ginzburg, alla quale la scrittrice accenna con poche parole neutrali: "Lo arrestarono, venti giorni dopo il nostro arrivo; e non lo rividi mai più" (161).³² Il lessico quindi è consono alla normalità e all'abitudine, ma risulta inadeguato a rappresentare il non consueto e i traumi. Simborowski sostiene che Ginzburg "cerca il silenzio nei momenti più intensi" per paura di non trovare l'espressione verbale adeguata (688, traduzione nostra).

Ora, siccome la frattura tra esperienza e linguaggio in gran parte emerge per via implicita, sono particolarmente interessanti le pagine di *Lessico familiare* in cui il dilemma tra parola e silenzio si fa tema esplicito: quando Ginzburg, parlando da scrittrice matura e in stile saggistico, riflette sul rapporto tra realtà, rappresentazione e linguaggio, offrendo pertanto una chiave per capire la sua concezione del proprio mestiere. Se da una parte rivela le illusioni del progetto neorealistico, dall'altra parte delinea uno dei nodi cruciali della sua epoca nonché del proprio progetto letterario: come si può rappresentare la realtà, che è inconoscibile, e come si può farlo addirittura con mezzi inadeguati?

Secondo Ginzburg, il mondo dopo la guerra sembrava "enorme, inconoscibile e senza confini" (164). Tuttavia, avendo "digiunato" sotto le costrizioni e le censure dell'epoca fascista, molti scrittori s'illusero, invece, che il mondo fosse ora "a portata di mano". Quando poi l'ottimismo iniziale si rivelò futile, gli scrittori disillusi trovarono rifugio nel silenzio:

³² A questo proposito si vedano soprattutto gli articoli "Silent Witness: Memory and Omission in Natalia Ginzburg's *Family Sayings*" di Judith Woolf; "Music and Memory in Natalia Ginzburg's *Lessico familiare*" di Nicoletta Simborowski, e "Resistance-at-Risk: The Critique of Fascism and the Ethics of Writing in Natalia Ginzburg's *Lessico familiare*" di Melissa Coburn.

Ora c'erano di nuovo molte parole in circolazione, e la realtà di nuovo appariva a portata di mano; perciò quegli antichi digiunatori si diedero a vendemmiarvi con delizia. E la vendemmia fu generale, perché tutti ebbero l'idea di prendervi parte; e si determinò una confusione di linguaggio fra poesia e politica, le quali erano apparse mescolate insieme. Ma poi avvenne che la realtà si rivelò complessa e segreta, indecifrabile e oscura non meno che il mondo dei sogni; e si rivelò ancora situata di là dal vetro, e l'illusione di aver spezzato quel vetro si rivelò effimera. Così molti si ritrassero presto sconcertati e scorati; e ripiombarono in un amaro digiuno e in un *profondo silenzio*" (165-66, corsivo nostro).

Ginzburg prosegue, individuando il fallimento del progetto neorealista nella frattura tra realtà e parola:

C'erano allora due modi di scrivere [...]. Nell'un caso e nell'altro, non si sceglievano più le parole; perché nell'un caso le parole si confondevano nel grigiore, e nell'altro si perdevano nei gemiti e nei singhiozzi. *Ma l'errore comune era sempre credere che tutto si potesse trasformare in poesia e parole.* Ne conseguì un disgusto di poesia e parole, così forte che incluse anche la vera poesia e *le vere parole*, per cui alla fine ognuno tacque, impietrito di noia e di nausea. Era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione (166-67, corsivi nostri).

La scrittrice dunque afferma che la realtà è troppo complessa perché si possa darne un'espressione adeguata. Tuttavia, se lo scarto tra parola e realtà appare un problema irrisolvibile, lo scrittore non è per questo sollevato dal suo compito. È significativo che Ginzburg esorti non all'abbandono delle parole bensì al contrario, cioè a un maggiore impegno nel rapporto con esse. È, insomma, critica nei confronti del proliferare di parole, vale a dire all'uso casuale e indifferente del linguaggio. Se chiedessimo se possa esistere un parola *vera* e, per implicazione, una parola *meno vera* o addirittura *falsa*, Ginzburg direbbe di sì. Questo perché, come dice, bisogna "scrutare" le parole, cioè sceglierle con cura e attenzione. Il compito dello scrittore ne risulta più impegnativo.

All'inadeguatezza del linguaggio possiamo, infine, aggiungere il suo *esaurimento*. Che il linguaggio sia esausto è infatti uno dei modi in cui interpretare le numerose ripetizioni in *Lessico familiare*. Tanto è vero che la ripetizione è una caratteristica dell'opera, quasi a dire la sua essenza, e ovviamente è di nuovo un tratto familiare: dalla nonna che "usava sempre ripetere le parole due o tre volte" al padre che sempre si "lamenta" della monotonia della madre: "Come sei monotona! non fai che ripetere sempre le stesse cose!" (8, 29). Minghelli sostiene che la ripetizione è di doppio valore: per la madre Lidia, essa è "la garanzia della continuità e abilità del tempo", mentre per la narratrice è il "ritorno di un eccesso che non è stato assorbito, di fratture che non possono essere

assimilate” (167-68). Dunque, la ripetizione può rappresentare una staticità priva di orizzonti, un infinito tornare su stesso, ma anche familiarità e una consuetudine rassicurante.

Per Ginzburg, il linguaggio familiare è un organismo vivente che si evolve e si ricrea con chi lo utilizza, ovunque sia. In questo senso il lessico è come una lingua qualsiasi: dipende dai parlanti perché sia trasmessa a nuove generazioni e mantenuta viva. Quando nessuno la parla più, vuol dire che la lingua è morta, e allora può sopravvivere solo nei testi scritti, o da oggetto di studio, come il latino e i geroglifici egiziani ai quali accenna la scrittrice. Forse Ginzburg si è messa a scrivere *Lessico familiare* proprio per questo: ansiosamente prevedendo la morte futura del linguaggio familiare, ha tentato di salvarne i resti attraverso la scrittura. Infatti è vero che con *Lessico familiare* l'autrice ha dato forma scritta alle parole che originariamente appartenevano alla sfera del parlato. In questo senso la scrittura è la garanzia di una certa sopravvivenza o, se vogliamo, di una morte solo parziale. Quindi, se abbiamo detto che la parola è fonte di vita, l'ombra della morte è tuttavia presente. A detta di Minghelli, la parola ha anche una “essenza mortale”:

La parola privata della voce rischia di trasformarsi in ‘voce da vocabolario’, lessico, parola per sempre scissa dalla sua linfa vitale. Questo decadere della parola o in termini derridiani, questo ritorno alla sua essenza ‘mortale’ – parola come memento mori, *différance* contro l'illusione della presenza – porta in primo piano il grande protagonista della narrazione: il tempo (167).

Avrà un significato, insomma, se la scrittrice assomiglia il gergo familiare alle lingue morte: l'opera è, in fondo, “la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere” (22, corsivi nostri). Il tempo non solo indebolisce il lessico, costringendo la scrittrice a metterlo per iscritto, ma comporta anche cambiamenti radicali nella società e, a parere dell'autrice, la disgregazione dell'istituto familiare. Se il lessico rappresenta un momento di comunicazione riuscita, nell'assenza di esso troviamo forse un linguaggio alienato, vale a dire una comunicazione inautentica. Con queste considerazioni possiamo affermare che *Lessico familiare*, nonostante trasmetta un'immagine del linguaggio prevalentemente vitale e allegra, contiene in sé la consapevolezza di una crisi del linguaggio, intesa sia come crisi del lessico familiare sia come dubbi sul linguaggio in generale.

4.3 “Silenzio” e la consapevolezza di una crisi

Prima di passare all'analisi del ruolo del linguaggio in *Famiglia e Borghesia*, prestiamo qui attenzione a come Ginzburg concepisca e risponda alla cosiddetta crisi del linguaggio, discussa nel terzo capitolo. Che Ginzburg fosse sensibile a questa crisi è cosa nota, e questa consapevolezza fa da sfondo all'analisi dei romanzi brevi.

Come abbiamo appena detto, *Lessico familiare* contiene la consapevolezza di una crisi del linguaggio. Nell'atto di mettere il lessico per iscritto, la scrittrice ne mette anche in dubbio la vitalità. Potremmo forse immaginare una specie di coincidenza tra l'elogio al lessico da una parte e la coscienza di una crisi comunicativa dall'altra: *Lessico familiare* ritrae per certi versi un momento anteriore o esterno a questa crisi, e la scrittrice sembra suggerire che al posto del lessico, ormai appartenente al passato, sia subentrato un linguaggio alienato.

In aggiunta, alcune delle riflessioni metaletterarie in *Lessico familiare* risentono delle preoccupazioni espresse nel saggio “Silenzio”, pubblicato già nel 1951. Scritto all'indomani della seconda guerra mondiale, il saggio riflette il generale clima culturale contemporaneo in quanto mette a fuoco le domande che allora si ponevano molti scrittori: Come parlare e comunicare dopo le atrocità vissute? Come superare il vuoto di parole adeguate e dire l'indicibile? Come esprimersi con un linguaggio “corrotto”?

Nella sua saggistica, Natalia Ginzburg affronta sia la questione della comunicazione intersoggettiva sia il rapporto tra realtà e rappresentazione. Questo interesse non può essere scollegato dal clima culturale in cui operava Ginzburg. Tuttavia, tenendo conto dell'approccio anti-intellettualistico dell'autrice, non ci interessa qui stabilire precise linee di influenza teorica o letteraria. Dice Allen Thiher: “Writers' response to views about language are essential to their craft [...], whether they come upon these views in the writings of a Heidegger or Wittgenstein or elaborate them themselves within the general climate, or epistemē, of our language-obsessed time” (92-93). Dunque, l'attenzione della scrittrice per la crisi del linguaggio nasce non da una teoria in particolare, ma risente di quell'epoca “ossessionata al linguaggio” di cui parla Thiher. È innanzitutto interessante constatare che la scrittrice condivide certe preoccupazioni, metafore e tematiche tipiche per il dibattito sulla posizione del linguaggio.

“Silenzio” è, insomma, il luogo in cui la riflessione sulla crisi del linguaggio risulta più esplicita: i vari argomenti sono la crisi comunicativa, la svalutazione del linguaggio e il dilemma

tra parola e silenzio. Il saggio può del resto essere considerato una chiave per l'intera opera ginzburghiana: è un testo conciso e suggestivo che, oltre a svelare l'atteggiamento della scrittrice nei confronti della crisi del linguaggio, in gran parte anticipa le tematiche che domineranno la sua narrativa. Ginzburg discute innanzitutto i problemi di comunicazione del dopoguerra, affrontando ciò che ritiene sia il vizio della sua epoca: il silenzio. Descrive una società in cui gli uomini sono "tutti soffocati dal silenzio, incapaci di scambiarsi qualche libera parola" (*Le piccole virtù* 74). In più, esprime un giudizio su questa condizione, un giudizio che, a nostro avviso, è anche una critica al culto del silenzio. Torneremo a discutere sul ruolo del silenzio nell'opera di Ginzburg dopo aver analizzato i romanzi brevi.

In generale, Ginzburg non rimane indifferente all'impatto esercitato dalla guerra sul linguaggio, anzi sulle singole parole. Nel saggio "Il figlio dell'uomo" (1946), scritto nell'immediato dopoguerra, la parola "questura" conduce la scrittrice a riflettere sulla relazione tra la guerra, i traumi e il linguaggio: "Chi di noi è stato perseguitato non ritroverà mai più la pace. Una scampanellata notturna non può significare altro per noi che la parola 'questura'. Ed è inutile dire e ripetere a noi stessi che dietro la parola 'questura' ci sono adesso forse volti amici ai quali possiamo chiedere protezione e assistenza. In noi quella parola genera sempre diffidenza e spavento" (*Le piccole virtù* 51). Le parole possiedono quindi una forza associativa che, in questo caso, rendono di nuovo presenti i traumi vissuti negli anni di guerra.

In questa prospettiva, la guerra è lo spartiacque che costringe a riflettere sul linguaggio, ovvero a considerare di nuovo le parole. Per tornare a "Silenzio", Ginzburg qui distingue fra le parole "grosse e sanguinose" del passato e le parole "acquatiche, fredde, sfuggenti" del presente, trovando che nessuna di esse sono mezzi d'espressione soddisfacenti (71). È particolarmente interessante considerare gli aggettivi usati per descrivere le parole: una possibile interpretazione è che *sanguinoso* e *grosso* alludano rispettivamente alle atrocità della guerra e alla bombastica retorica fascista; *acquatico*, *freddo* e *sfuggente* evocano, invece, l'anemia, la fiacchezza e l'alienazione del dopoguerra.³³ Alle vecchie parole, proprie di generazioni precedenti magari più inclini a un linguaggio pompose e retorico, si oppongono le parole acquatiche dei giovani disillusi, quasi per un rifiuto di tipo generazionale: "Dalla stanchezza, dal disgusto per le parole grosse e

³³ Per quanto riguarda l'ipotesi di un linguaggio corrotto, esposta in 3.4, e le parole "sanguinose e grosse" nominate da Ginzburg, è difficile non pensare ai problemi legati soprattutto alla lingua tedesca, nel dopoguerra inevitabilmente associata al nazismo, e in Italia all'uso retorico fascista della lingua italiana. Steiner riflette su come la lingua tedesca sia stata sfruttata ai fini cattivi dei nazisti, su "che cosa può fare di una lingua la bestialità e la falsità politica, allorché il linguaggio è stato staccato dalle radici della vita morale ed emotiva [...]" (45).

sanguinose, sono nate queste parole acquatiche, fredde, sfuggenti” (71). Finita la guerra, la retorica fascista si rivela futile e illusoria. Perciò si sono sgonfiate le parole grosse, e all’uomo rimangono solo parole piatte e infeconde che “non servono a stabilire rapporti” (72). Queste parole rispecchiano pertanto la condizione alienata e solitaria dell’uomo moderno.

Quindi, la scrittrice sembra dire che è difficile trovare parole di effettivo valore: se le vecchie parole “sono moneta fuori corso, non le accetta nessuno”, le nuove invece “non hanno valore, non ci si compra nulla” (72). Assomigliando le parole al denaro, la scrittrice qui si serve di una metafora ricorrente nella riflessione sul linguaggio.³⁴ Questa metafora è efficace in quanto rileva il fatto che le parole, appunto come le monete, sono prive di valore intrinseco. Il valore delle parole dipende perciò dal contesto: e se ci sono troppe parole in giro, la singola parola perde di valore. Infatti, è tramite la metafora del denaro che ha senso parlare di inflazione e svalutazione del linguaggio. George Steiner, a cui ci siamo già riferiti, esprime la preoccupazione per un linguaggio svalutato parlando appunto di “una moneta [...] rimasta troppo in circolazione” (73), un’espressione che infatti richiama la “moneta fuori corso” di Ginzburg. In più, il linguaggio è simile al denaro in quanto strumento di seduzione, inganno e corruzione. Questo fatto rende necessario sottoporre il linguaggio a uno sguardo critico e riportarlo alla sua dignità, ed è questo compito che si impone la scrittrice nella propria produzione letteraria.³⁵

Nel saggio Ginzburg affronta, inoltre, i problemi di comunicazione intersoggettiva, che nel dopoguerra vengono rilevati da molti autori. Ricordiamo il *linguaggio alienato* trattato nel capitolo precedente. Secondo la scrittrice l’uomo moderno, traumatizzato dalla guerra e consumato dalla società di massa, è costretto a scegliere fra due mali: parole vecchie e scadute da una parte e parole fredde e prive di valore dall’altra.

³⁴ Facciamo qui riferimento Stephen Ullman, secondo cui anche gli autori dell’Antichità assomigliavano le parole al denaro (36).

³⁵ Nella sua “lezione americana” sull’esattezza, Italo Calvino esprime preoccupazioni simili, affermando la funzione “salvifica” della letteratura: “Alle volte mi sembra che un’epidemia pestilenziale abbia colpito l’umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l’uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l’espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze. Non mi interessa qui chiedermi se le origini di quest’epidemia del linguaggio siano da ricercare nella politica, nell’ideologia, nell’uniformità burocratica, nell’omogeneizzazione dei mass-media, nella diffusione scolastica della media cultura. [...] La letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l’espandersi della peste del linguaggio [...]” (*Lezioni americane* 58).

5 Il ruolo del linguaggio in *Famiglia e Borghesia*

5.1 Introduzione alle opere

In questa parte esamineremo il ruolo del linguaggio in *Famiglia e Borghesia*, due romanzi brevi o, se vogliamo, racconti lunghi, scritti e pubblicati nel 1977. *Borghesia* apparve in sette puntate sul giornale *Corriere della Sera* l'estate del 1977. Più tardi lo stesso anno i racconti furono pubblicati da Einaudi nel volume intitolato *Famiglia*.³⁶ Come abbiamo già detto, le opere saranno qui trattate come due capitoli dello stesso progetto.

Entrambe le opere sono racconti contemporanei e cioè ambientati nella società italiana degli anni settanta. È innanzitutto necessario considerare come si collochino nella produzione narrativa della scrittrice e, più in generale, nel loro contesto storico-culturale. Le opere di Ginzburg coprono un lungo periodo di tempo e testimoniano sia gli anni prima, durante che dopo la seconda guerra mondiale, arrivando agli anni ottanta e alla società di massa, ossia neocapitalista. Per tutta la sua vita, l'autrice è stata un'osservatrice attenta degli avvenimenti a lei contemporanei, e anche se questa sensibilità non si è sempre tradotta in riferimenti precisi alle vicende storiche, o in un trattamento esplicito di esse, le sue opere riflettono sempre i tempi in cui sono state scritte.

Diamo prima i riassunti dei racconti.

5.1.1 Riassunto di *Famiglia*

La figura centrale di questo racconto è l'architetto quarantenne Carmine Donati. È sposato con Ninetta, con la quale ha un figlio, Dodò. Molti anni prima aveva avuto una relazione con la traduttrice Ivana Riviera, dalla quale era nata una bambina, morta a un anno e mezzo. I due si erano lasciati. Carmine era andato in America per studiare. Tornato in Italia, si era sposato con Ninetta. Ivana, da parte sua, era andata in Inghilterra, dove aveva avuto una breve relazione con uno studente di glottologia ebreo. Da lui aveva avuto la figlia Angelica, ma presto era tornata in Italia. Dieci anni dopo essersi lasciati, Carmine e Ivana s'incontrano tra amici a Roma. Cominciano a passare

³⁶ In seguito, per evitare equivoci, con *Famiglia* intendiamo riferire al racconto e non al volume. Quando citiamo dalle opere, le pagine indicate fanno però riferimento al volume. Il racconto *Famiglia* è costituito dalle pagine 5-70; *Borghesia* dalle pagine 73-115.

sempre più tempo insieme. A Carmine piace stare sdraiato sul divano di Ivana e guardare fuori dalla finestra. È un inetto: così com'è incapace di completare il libro che intende scrivere sulla periferia della città, è anche indeciso tra lo stanco matrimonio con Ninetta e la malinconica relazione con Ivana. Lo tormentano inoltre altre presenze: il fantasma della bambina morta e le visite dei suoi genitori analfabeti, che sono relitti di un altro tempo e memento delle sue origini umili.

Attorno a Ivana e Carmine girano e si incrociano molti personaggi: il musicista omosessuale Matteo Tremonti, che spesso è ospite in casa di Ivana; il medico Amos Elia, con cui Ivana ha una relazione incerta e che poi si toglie la vita; Ciaccia Oppi, che ha “mille orecchie” e ama il pettegolezzo; ed Evelina, la guardinga madre di Ninetta, che è intenta a preservare il matrimonio del genero e della figlia. Ninetta, annoiata anche lei, finisce per innamorarsi del giornalista Giose Quirino, che però la lascia per tornare dalla moglie. A ciò fa seguito la relazione di Carmine con Olga, una ragazza ricca ma sbandata che per caso è capitata in casa di Ivana. Quando Olga lo pianta, Carmine si deprime e si chiude in sé. Si vergogna di aver cercato la “felicità, o il desiderio della felicità o la memoria di essa” e vuole evitare i “luoghi appestati” da questa presuntuosità. Ivana, Angelica e Matteo riescono comunque a tirarlo fuori dalla depressione. Carmine e Ninetta convivono in pacata rassegnazione e sembrano ora disposti alla separazione. Una domenica, Carmine va al cinema e poi al caffè con Ivana e i figli. A questa giornata ripenserà con “lacerante nostalgia”. Tuttavia, questa domenica si fanno anche sentire i primi segni della sua malattia, e nel periodo che segue, la situazione si aggrava. Carmine ritiene ormai che Ivana sia “la parte migliore della sua esistenza”. Due mesi dopo muore di cancro. Al momento di morire s'interroga sui misteri della memoria, poiché della sua vita ricorda solo casuali frammenti, apparentemente insignificanti.

5.1.2 Riassunto di *Borghesia*

“A una donna che non aveva mai avuto animali venne regalato un gatto”. Comincia così *Borghesia*. Sono i gatti a dominare questo racconto, e alla loro presenza si sgretolano i rapporti umani. Il protagonista è la vedova Ilaria Boschivo, che abita in un appartamento a Roma. Suo marito, un impresario teatrale, è morto suicida, e le è morto anche il figlio. Ha pubblicato il romanzo *Gianmaria*. Ormai vive in solitudine e precario equilibrio con poche persone: il cognato Pietro Boschivo nell'appartamento di sopra, e la figlia Aurora e il genero Aldo nell'appartamento accanto.

Nella casa ci sono anche le domestiche Cettina e Ombretta, e talvolta passa la signora Devoto, ossia la Rirí, con cui Pietro ha una “stanca relazione”. È lei che regala a Ilaria il primo gatto, ma esso muore per un incidente in casa dopo solo quindici giorni. La morte del gatto provoca in Ilaria una strana sensazione, “un dolore di specie povera”, e si compra un altro gatto perché, come afferma la Rirí, “quando un animale muore, è possibile e necessario sostituirlo subito”. Con il nuovo gatto, di nome Pelliccia, Ilaria stringe un legame di affetto e protezione; riflette su come sia “strano, triste, misterioso e povero tutto ciò che lega gli uomini agli animali e gli animali agli uomini”. Pelliccia è ferito in una rissa con un altro gatto, ma guarisce. Su consiglio della Rirí, Ilaria si prende allora una gatta, “una moglie per Pelliccia”, alla quale dà il nome Ninna-nanna. Tuttavia, i gatti sono coinvolti in altre sventure: Pelliccia cade dal tetto e muore, mentre Ninna-nanna scompare, per poi essere ritrovata.

Intanto si è sconvolto l’equilibrio della casa. Pietro si è innamorato di Domitilla, una ragazza giovane e ricca, e intende sposarla. Aurora abbandona Aldo e il loro appartamento a favore di Emanuele, un filosofo del linguaggio che ha incontrato in vacanza. Aldo, invece, continua a vivere nell’appartamento, fabbricando burattini. Pietro si sposa con Domitilla, che viene a vivere da lui. Aurora dà alla luce una figlia, ma con Emanuele sono economicamente in crisi per il debito della loro casa. In questo periodo anche Ninna-nanna partorisce, ma il gattino subito muore. Il matrimonio tra Pietro e Domitilla si scioglie dopo sei mesi, quando lei e Aldo, che si sono innamorati, vanno via insieme. Nella casa rimangono solo Ilaria e Pietro, sentimentalmente travagliati e incapaci di parlarsi veramente. Aurora, nel frattempo abbandonata da Emanuele, partorisce la seconda figlia, e quasi contemporaneamente Ninna-nanna dà alla luce cinque gattini nel letto di Ilaria. Ilaria si rende conto che Aurora e Ninna-nanna tendono a partorire pressoché allo stesso tempo, ma la gatta ormai le fa pensare alla propria morte. Infatti, Ilaria riconduce questa ombra di morte all’arrivo del primo gatto. Poco tempo dopo Ilaria muore per un tumore, e Aurora si prende cura dei gattini, con l’intenzione di regalarli quando saranno abbastanza grandi.

5.1.3 Il contesto e le tematiche principali

Famiglia e Borghesia sono fra le ultime opere narrative pubblicate dalla scrittrice. Sono precedute dal romanzo parzialmente epistolare *Caro Michele* (1973) e seguite dal romanzo-documentario *La famiglia Manzoni* (1983) e dal romanzo epistolare *La città e la casa* (1984). Significativamente,

quest'ultima fase narrativa è segnata dal crescente pessimismo della scrittrice, relativamente allo sviluppo della società e dell'istituzione della famiglia.³⁷ In un saggio del 1970, "Vita collettiva", Ginzburg esplicita così il suo pessimismo: "Se devo dire la verità, questo mondo non mi ispira che odio e noia. Se è perché sono diventata vecchia e retrograda, annoiata e ipocondriaca, o se invece quello che provo è un giusto odio, non lo so" (140). Con parole altrettanto amare, Ginzburg in un altro luogo conferma: "Non amo affatto il tempo in cui mi è toccato vivere. [...] Non lo giudico: lo detesto" (*Vita immaginaria* 41). Da queste righe si leggono la disillusione e il dissenso che Ginzburg provava nei confronti dei nuovi tempi. Abbiamo detto che l'autrice era molto sensibile ai mutamenti della società italiana e che questo si rispecchia nelle sue opere. Bisogna, allora, tener conto delle fondamentali trasformazioni sociali e culturali alle quali era testimone.

Prima degli anni cinquanta, l'Italia era una società prevalentemente agricola. Fra gli anni cinquanta e sessanta, però, il "miracolo economico" rapidamente trasformò l'Italia in un paese industrializzato e consumista. Ciò di certo fu sconvolgente in quanto il miracolo economico minacciava, come sostenne Pier Paolo Pasolini, una cultura rimasta immutata da due millenni (Duggan 557). Il *boom* migliorò la condizione di vita degli italiani, ma comportò anche una mentalità individualista che la rivolta del '68 non poteva arginare (Allum 27). L'impatto del '68 fu tuttavia forte poiché sfidava le autorità, le tradizioni e i valori prima ritenuti assoluti. Cadute le autorità e le grandi narrative, s'impose una visione più aperta e pluralistica ma anche una notevole insicurezza epistemologica. Dal '68 nacquero peraltro importanti movimenti sociali come il movimento femminista che, dando più libertà alle donne, aiutò a cambiare le relazioni fra i sessi. Con donne più libere, sia economicamente sia culturalmente, s'indebolì l'istituto della famiglia, inteso in senso tradizionale. Costumi e valori non potevano più essere dati per scontati.

Gli anni settanta, i cosiddetti anni di piombo, furono dominati da tensioni e atti di terrorismo politico.

Di fronte a questi mutamenti, Ginzburg per molti versi replicava la preoccupazione di Pasolini. Secondo Ginzburg, l'industrializzazione era avvenuta con troppa violenza e aveva causato una perdita di valori e uno sradicamento culturale, ossia "l'annientamento di una cultura" (*È*

³⁷ Infatti è da ritenere che la scrittrice avesse una naturale inclinazione alla tristezza. È quanto sostiene Vittorio Foa: "Natalia è triste, nei suoi libri è triste. Nella sua persona, nei rapporti con gli amici è triste. Certamente questa tristezza ha degli aspetti di incanto, questo è vero – bisogna riconoscere. Però la radice di questa tristezza non nasce dalle cose: è dentro di lei" (Ginzburg, *È difficile* 245). Tuttavia, indicativa del suo crescente pessimismo è la replica che Ginzburg diede quando, nel 1990, fu confrontata con il titolo dell'intervista "Questo mondo non mi piace", rilasciata nel 1973: "Adesso mi piace ancora di meno" (*È difficile* 182-83).

difficile 183-84). In questo senso la Ginzburg era piuttosto ostile al “nuovo”, o almeno mostrava un atteggiamento ambiguo nei confronti di ciò che, a forza di essere nuovo, era ritenuto “meglio”; ammetteva, tuttavia, di essere a volte più nostalgica che razionale nei suoi giudizi (*È difficile* 145, 191). Guardava con nostalgia la civiltà contadina e con tristezza lo sgretolamento delle famiglie. Per lei la famiglia aveva un valore intrinseco, ma anziché darne un’immagine idilliaca, la rappresentava quasi come un male necessario:

[...] mi sembra che si sia creata un’abitudine allo sfascio, una sorta di contagio per cui tutte le famiglie si sfasciano e accettano di sfasciarsi. E a me questo mi sembra triste, mi sembra una piaga del nostro tempo. Mi sembra che una persona abbia bisogno di avere una famiglia – anche cattiva, repressiva, disastrosa – alle sue spalle. E l’assenza di questo, mi sembra che faccia sì che le persone crescano con delle difficoltà (*È difficile* 183).

È difficile non collegare le opere che vogliamo trattare, *Famiglia e Borghesia*, a questa visione pessimistica. Infatti, in una monografia sulla scrittrice, lo studioso Alan Bullock ritiene che il pessimismo, che con gli anni diventava più forte, fosse un’importante fonte d’ispirazione per la scrittrice, e che di ciò siano prova appunto *Caro Michele*, *Famiglia e Borghesia* (46). Il noto critico Cesare Garboli, che era anche amico della scrittrice, raggruppa le stesse opere per le affinità tematiche: “*Caro Michele* (1973), *Famiglia* (1977), *La città e la casa* (1984), queste scadenze colmano un decennio di domande rivolte sempre allo stesso idolo in franto: la rovina, la dissoluzione dell’istituto familiare come il luogo verso il quale convergono i più elementari, i più essenziali bisogni di ‘appartenenza’” (72). Garboli definisce inoltre queste opere come i romanzi “romani” della scrittrice (71).

In breve, i racconti testimoniano la crisi della famiglia e della classe borghese. Qui sta anche l’ironia dei titoli, sui quali commentò in una lettera a Ginzburg anche Italo Calvino: “[...] nello stesso senso di *Famiglia* che rappresenta quello che c’è ora al posto della famiglia che non esiste più, così *Borghesia* rappresenta il vuoto che c’è al posto della borghesia” (*Lettere* 1352).³⁸ Il fatto che siano titoli antifrastici, cioè che alludano all’opposto ossia allo sfacimento dei suoi referenti, può essere una prima segnalazione del ruolo importante che ha il linguaggio nelle opere; ci sembra, insomma, un capriccioso gioco di parole da parte della scrittrice. Anche in *Lessico*

³⁸ Sul titolo *Famiglia* Calvino scrisse inoltre: “*Famiglia* è certo un titolo significativo [...] l’*Enciclopedia* Einaudi alla voce Famiglia potrebbe dare questo racconto come quadro della situazione oggi in uno strato significativo della civiltà occidentale” (*Lettere* 1352).

famigliare e *Le voci della sera* si accenna al ruolo del linguaggio già nei titoli, ma nel caso di *Famiglia* e *Borghesia* si tratta di un'allusione o un cenno invertito.³⁹

I temi principali delle opere sono la morte, la caducità e la futilità del vivere, la memoria e l'incomunicabilità. I racconti presentano ambienti simili, cioè una realtà borghese e squallida, nella quale si muovono personaggi travolti dall'apatia, dall'inerzia e dall'incapacità di comunicare. Inoltre, in *Borghesia* la simbologia animale, caratteristica della scrittura di Ginzburg, raggiunge il suo apice: sono, infatti, i gatti a costituire il motivo principale del racconto. A questo proposito facciamo riferimento all'articolo della studiosa Jen Wienstein, "La simbologia animale nelle opere di Natalia Ginzburg". Secondo Wienstein, la simbologia animale è un "elemento essenziale" nell'opera ginzburghiana (263). Riguardo al ruolo del gatto in *Borghesia*, commenta la studiosa: "Gli animali in *Borghesia* non sono più metafore, ma protagonisti. Non si tratta più di persone assimilate a animali, ma di animali che assumono sensibilità umana. La situazione è rovesciata. Persone e animali sono soggetti alle stesse regole di vita, condividono un destino comune" (274).

In generale, il gatto è una creatura enigmatica ed è percepito come un animale indipendente, libero e intuitivo. Significativamente, è dotato di sensi acuti che lo metterebbero in contatto con una più vasta realtà di quella cui hanno accesso gli uomini: perciò gli sono state attribuite qualità anche sinistre. Alla posizione e al significato dei gatti sarà dedicato un capitolo della nostra analisi.

I racconti, come del resto è tipico per la narrativa ginzburghiana, non sviluppano una trama ben definita, bensì un susseguirsi e intrecciarsi di persone, relazioni, vicende, gesti e oggetti. Non sono neanche suddivisi in capitoli e costituiscono perciò un tessuto narrativo molto denso. Le storie sono raccontate in terza persona da un narratore che, sebbene sia neutro, distante e mai sentimentale nei confronti dei personaggi, osserva i dettagli più minuziosi del parlato e delle cose: lo studioso Domenico Scarpa scrive che il punto di vista è "rasoterra", rilevando "l'iperrealismo acustico" delle opere ("L'offerta" XVI). Scarpa osserva inoltre che inizialmente le frasi, seppure brevi e precise, sono "come dei mattoni posati senza malta nel mezzo" (IX). Con ciò intende che le frasi creano una specie di frizione che ostacola la lettura del testo. Per il grande flusso di informazioni il lettore è costretto a fermarsi per raccogliere ciò che ha perso. Lo stile via via si fa più scorrevole e produce, a parere di Scarpa, l'effetto della "natura fluviale dei rapporti umani, il loro trascorrere perpetuo: che però, nelle pagine iniziali, produce una tosse da tubo ingolfato" (IX).

³⁹ Commenta però il critico Paolo Milano: "Il termine 'famiglia' (si scopre subito), è usato se non proprio come antifrasi, certo per ironia. Un sottotitolo preciso suonerebbe forse così: 'Rottami di famiglia in una certa borghesia'" (129).

5.2 Premesse all'analisi

Ci siamo proposti di analizzare il ruolo del linguaggio in *Famiglia e Borghesia*. Come si configura il clima linguistico nelle opere? E come vi si manifesta la crisi del linguaggio? Il principale punto di riferimento è *Lessico familiare*. Abbiamo cioè scelto un approccio contrastivo, ma solo in parte: non intendiamo mettere le opere a confronto in senso stretto, ossia in maniera sistematica.

È chiaro che rispetto a *Lessico familiare*, in *Famiglia e Borghesia* la situazione è ribaltata: la famiglia è in disfacimento, e per quanto riguarda le caratteristiche del lessico, sono vistosamente meno frequenti i motti di spirito, i modi di dire, le frasi e le parole eccentrici: insomma è venuta meno la vivacità linguistica. Le parole sono piuttosto sterili e acquatiche, come sono state descritte in “Silenzio”. Ora, siccome in *Lessico familiare* l'appartenenza dipende soprattutto dal linguaggio, che cosa avviene quando questo linguaggio non esiste più, ovvero quando non vi è più un lessico che si evolve con i parlanti e li unisce? Qual è il rapporto dei personaggi nei confronti del linguaggio? Come comunicano fra loro?

Partiremo, inoltre, dalle riflessioni di alcuni critici; in una recensione del 1977, Giovanni Bogliolo afferma che in *Famiglia e Borghesia* la parola è del tutto assente:

Da qualche anno [...] la scrittrice sembra aver preso atto del fallimento della parola: qualcosa è successo nella famiglia borghese e non si prova più la parola per definirlo, per valutarlo, per esorcizzarlo. Già, i personaggi di *Caro Michele* non parlavano più lo stesso linguaggio. [...] Ora, da quest'ultimo libro, la parola è totalmente assente (125-26).

Bogliolo ritiene anche che “lo sguardo della scrittrice [...] si è definitivamente sostituito al suo orecchio sensibile” e che non “c'è più riduzione, sottrazione, sommeso controcanto, ma ripetizione mimetica, vorace appropriazione dei dettagli infinitesimi di una realtà diventata indecifrabile” (126). A nostro parere, però, l'orecchio non è completamente sopraffatto dall'occhio, come sostiene Bogliolo. È la continua oscillazione tra lo sguardo e l'orecchio, tra il distacco e l'immersione che abbiamo trovato degna di nota e che cercheremo di esaminare. È forse più proficuo partire dalla presunzione che rimanga ancora qualche residuo del lessico: questa è infatti la prospettiva di Marchionne Picchione, secondo la quale “sia la classe borghese che il linguaggio designato a rappresentarla si colorano del duplice aspetto di relitti e reliquie, da denunciare rispettivamente nel loro squallore o impotente ruolo testimoniale, ma da trattenere al tempo stesso con ostinazione, in quanto residui di una vita che sfugge” (84-85).

Da questo punto di vista, bisogna tener conto non solo di quanto è andato perso ma anche di ciò che rimane del lessico familiare. Nello scorso capitolo abbiamo stabilito che il lessico esprime una immaginazione dialogica, ovvero che si lascia caratterizzare dalla nozione di dialogismo. In *Famiglia e Borghesia* la tematica dell'incomunicabilità è dominante ma anche scontata. Vogliamo perciò mettere in chiaro la tensione che troviamo nelle opere tra l'incomunicabilità da una parte e i frammenti dialogici dall'altra.

Natalia Ginzburg è la scrittrice del minuzioso, il che condiziona la nostra analisi: dalla sua narrativa non ci aspettiamo elaborate riflessioni intellettualistiche o difficilmente accessibili. Anzi è ai dettagli, per quanto appaiano insignificanti, che dobbiamo volgere lo sguardo. È come dice Italo Calvino nell'articolo "Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese": Ginzburg "non commenta o interpreta mai per via intellettuale, sebbene le sue storie si svolgono quasi interamente nell'ambito degli intellettuali" (1087-88). *Famiglia e Borghesia* sono, inoltre, racconti brevi e concisi. Perciò possiamo supporre che ogni frase e dettaglio sia intenzionale e significativo. Daremo peso ai dettagli, rilevando elementi su cui è facile sorvolare.

Inoltre, come vedremo, s'incrociano nei romanzi voci, frasi e oggetti, facendo del testo una fitta rete di rimandi e allusioni interni. Di tale caratteristica risentirà la nostra analisi, nel senso che sarà un'analisi per certi versi "intrecciata": gli aspetti da noi esaminati spesso si sovrappongono, ed esempi di un particolare fenomeno, trattati esplicitamente in un capitolo, necessariamente compariranno in capitoli dedicati ad altri fenomeni. Per esempio, la riflessione metalinguistica sarà presentata prevalentemente in 5.8, ma le occorrenze di tale fenomeno sono riscontrabili anche altrove.

Per cominciare, vogliamo offrire alcune considerazioni sullo stile. Passeremo poi a stabilire la tensione tra l'incomunicabilità e l'aspetto ludico o anche dialogico, dedicando a ciascuno di essi un capitolo. Nei tre capitoli seguenti, dedicati ad altri tratti che in qualche modo tematizzano il linguaggio, avremo modo di vedere riconfermarsi tale tensione. I capitoli successivi sono volti a esaminare le relazioni tra l'uomo, il linguaggio, l'animale e la morte. Negli ultimi due capitoli prenderemo in considerazione alcuni elementi e figure interessanti, collegandoli al dibattito culturale contemporaneo e alla visione di una realtà tortuosa.

5.3 Lo sguardo e la superficie: tratti iperrealistici e il rapporto tra linguaggio, realtà e rappresentazione

Per ricollegarci alle affermazioni di Bagliolo sulla dominanza dello sguardo nelle opere, vogliamo cominciare offrendo alcune considerazioni sui tratti formali, ovvero sullo stile narrativo. Marchionne Picchione osserva infatti che nelle opere “il linguaggio delle cose acquista particolare preponderanza”, e definisce tale linguaggio come un “registro ‘esteriore’ di geometrie scomposte” (83). Quindi la narrazione si caratterizza, in primo luogo, per il tono asciutto e distaccato e, in secondo luogo, per il descrittivismo. Si distacca però dallo stile realistico tradizionale presentando invece tratti iperrealistici o manieristici.

Oltre al tono asciutto della voce narrante, in *Famiglia* e *Borghesia* troviamo insomma una notevole attenzione per i dettagli e gli oggetti, ossia per la superficie.⁴⁰ Così viene descritta Angelica, la figlia di Ivana in *Famiglia*: “Era alta, con capelli rosso-fuoco sparsi sulle spalle, una ciocca che le penzolava su un occhio, così che si vedeva un solo occhio, giallo-castano, ed era molto lentigginosa. Aveva una gonna a campana verde-erba e una camicetta di seta cruda” (5). Con questa descrizione minuziosa vengono fedelmente riprodotti gli elementi che ci sembrano anche trascurabili. Lo stesso approccio superficiale vale per questa coppa di gelato: “La coppa Zingara era un alto bicchiere con una torre di panna montata, tre ciliegie candite, dei pistacchi, un cialdone piantato dritto nel mezzo” (7). Possiamo considerare questa attenzione per il dettaglio e la superficie come una forma di iperrealismo. Come abbiamo visto sopra, Scarpa evidenzia l’iperrealismo *acustico* delle opere; in altre parole, oltre a riprodurre la superficie delle cose, Ginzburg riproduce realisticamente il parlato. Per Scarpa la scrittura delle opere è quindi manieristica: “È un iperrealismo acustico, che segna il suo transito dai cinquanta-sessanta a questi anni settanta, e che la fa debordare nel manierismo con un vivo piacere dello sconfinamento”. Scarpa aggiunge che il manierismo di Ginzburg “consiste nel visibile divertimento che la scrittura prova nel mettere insieme in carta cose, persone e battute divertenti” (“L’offerta” XIV-XV). Se

⁴⁰ La scrittrice ha offerto delle riflessioni interessanti sugli oggetti e sullo sguardo nella propria narrativa. Nel saggio “Goffredo Parise”, Ginzburg parla di “come siamo disabituati dal trovare nei racconti o nei romanzi non solo delle facce di persone, ma anche degli oggetti, dei luoghi o dei cibi, disabituati e in fondo rassegnati a non incontrarne mai” (*Vita immaginaria* 67). In un altro luogo, afferma che gli oggetti sono l’unico punto cui appoggiarsi in un mondo insicuro: “Oggi, in un mondo irreali, in un deserto, ci si attacca alle pietre, si guardano, si vede come sono fatte queste pietre. [...] Una cosa sicura è l’Alka-Seltzer, per esempio, un’altra il Nescafé” (citato in Picchione 77). In un’intervista, la scrittrice dice che la terza persona dipende da uno sguardo distaccato: altrimenti sarebbe un io “mascherato”, come lo definisce lei (Ginzburg, “Ultime lettere” 243).

Scarpa accenna alle battute e quindi alla dimensione orale, abbiamo visto che Bagliolo, da parte sua, ritiene che nelle opere l'orecchio sia "definitivamente" rimpiazzato dall'occhio, cioè dallo sguardo. Infatti, per la centralità dello sguardo e il descrittivismo, parecchi studiosi hanno commentato le affinità delle opere di Ginzburg, e di *Famiglia* in particolare, con *l'école du regard* ossia il *nouveau roman* francese.⁴¹ L'*école du regard*, una corrente letteraria emersa negli anni cinquanta, rompeva con il romanzo realistico tradizionale proponendo di indagare il rapporto tra realtà e linguaggio attraverso la minuziosa descrizione degli oggetti, tralasciando dall'altra parte la trama e lo svolgimento lineare. Come scrive il critico Giulio Ferroni, nel *nouveau roman* "la presenza umana è ridotta alla funzione dell'occhio, a uno sguardo passivo che intende avvicinarsi a quello della fotografia o della macchina da presa" (509).⁴²

Ora, quali sono le implicazioni dei tratti manieristici o iperrealistici nelle opere che trattiamo? Come abbiamo visto, in *Lessico familiare* Ginzburg denuncia l'illusione neorealistica di una relazione univoca fra il linguaggio e la realtà. Quindi rifiuta la concezione che sta alla base del realismo, la visione che "il linguaggio è al servizio del mondo", come dice Allen Thiher (113). Oggigiorno, osserva Thiher, lo scrittore realista non può fidarsi ciecamente nel linguaggio: è inevitabilmente posto di fronte alla contraddizione di dover rappresentare la realtà con un linguaggio che però non vi risponde (114). Thiher rileva perciò la tendenza secondo lui postmoderna verso una scrittura non tanto realistica quanto iperrealistica; si tratta dei tentativi di una descrizione della superficie delle cose, di una rappresentazione che "hyperbolically accentuat[es] the sense of a world in which there are no depths, only descriptive immediacy of flat surfaces" (114). Thiher continua:

The hyperrealist writes as if he feared language could not, to call upon the *Tractatus*, quite reach the world; or if it does, it can only be the world that fallen language articulates as clichés, platitudes, and banalities. And threatening the entire attempt at a seizure of some real beyond language is the capricious autonomy with which language can construct its own world (115).

⁴¹ Riguardo a *Famiglia*, la studiosa Olga Lombardo sostiene che le affinità con *l'école du regard* sono da trovare nella "attenzione con cui gli oggetti vengono segnalati con un'insistenza che li rende partecipi della vicenda" (74). Anche Luciano Parisi trova che *Famiglia* presenta tratti in comune con la corrente letteraria francese (112).

⁴² La figura centrale della corrente era Alain Robbe-Grillet, ma altri autori a essa associati sono Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon e Marguerite Duras.

Non vogliamo entrare in dettaglio sulla nozione di postmodernismo;⁴³ tuttavia, a nostro parere la scrittura in *Famiglia e Borghesia* mostra caratteristiche iperrealistiche. Seguendo le affermazioni di Thiher, è possibile vedere il descrittivismo in *Famiglia e Borghesia* come un'espressione, forse paradossale, delle inadeguatezze del linguaggio. Detto in altre parole: insistendo sulla dimensione visiva, è come se il linguaggio metta in mostra i propri limiti, perché evidentemente non riesce ad andare oltre l'apparenza delle cose. Viene così riprodotta a livello formale la superficie di oggetti contro la quale vanno a sbattere i personaggi. Gli oggetti segnano i confini del loro orizzonte conoscitivo: i personaggi si muovono in un mondo il cui vero significato non sono capaci di decifrare.

5.4 L'incomunicabilità

5.4.1 La crisi comunicativa

Per Natalia Ginzburg, la parola è l'elemento fondante dei rapporti umani. Ciò è almeno l'impressione che ci trasmette la sua opera e *Lessico familiare* in particolare. In realtà, l'autrice tende a trattare le parole come se fossero oggetti o da raccogliere o da scartare, giudicandole a seconda della loro capacità di stabilire relazioni e affetti. In questa prospettiva, le parole sono viste senz'altro come possibili *chiavi* dei rapporti umani: fin da piccolo l'uomo è in cerca della parola chiave che gli possa aprire la porta all'amicizia o al legame personale.⁴⁴ È una continua ricerca che spesso fallisce, finendo nell'insincerità: “Scriviamo delle strofette comiche per piacere ai nostri compagni, e le recitiamo loro con buffe smorfie di cui dopo ci vergognamo; facciamo raccolta di parole sconce perché ci stimino un poco; andiamo a caccia di parole sconce per tutto il giorno, fra i libri e i vocabolari che abbiamo in casa [...]” (*Le piccole virtù* 79).

⁴³ In un'intervista, Ginzburg si dice poco interessata alla categorizzazioni letterarie, e inoltre sostiene di sapere poco della letteratura postmoderna: “I know so little about certain kinds of postmodern literature that I can't even talk about it. And besides, these categories interest me very little”. Nella stessa intervista dice di trovare “troppo cerebrali” le opere dell'ultimo Calvino, ovvero le opere uscite dopo *Le città invisibili* (1972) (Boyers 11).

⁴⁴ Le parole possono aprire le porte anche alla felicità, come scrive Ginzburg in “Estate” (1971), ricordandosi dell'infanzia: “[...] quello che io desideravo di più al mondo era avere una gonna bianca a pieghe, una racchetta e trovarmi su un campo di tennis dicendo le parole ‘play’ e ‘ready’. Sussurravo quelle parole in segreto fra me. Esse mi sembravano le chiavi della felicità” (*Vita immaginaria* 137).

Tuttavia, Ginzburg sembra dire che se uno trova le parole giuste, è possibile giungere al rapporto sincero, all'amicizia vera, che si caratterizzano per il libero fluire di parole: "Passiamo pomeriggi straordinari col nuovo amico; non siamo mai sazi di parlare e ascoltare. [...] stare col nuovo amico è un benessere, non abbiamo niente da fingere né da inghiottire e lasciamo fluire libere le nostre parole" (*Le piccole virtù* 85-86).

Nella letteratura del dopoguerra, la crisi della capacità di comunicare diventa un tema comune. In "Silenzio", Ginzburg afferma che gli scrittori fanno fatica a "far parlare dei personaggi tra loro". Essi scrivono, dunque, dialoghi che confinano al assurdo:

Per pagine e pagine, i nostri personaggi si scambiano delle osservazioni insignificanti, ma cariche d'una desolata tristezza: "Hai freddo?" "No, non ho freddo". "Vuoi un po' di tè?" "Grazie, no". "Sei stanco?" "Non so. Sì, forse sono un po' stanco". I nostri personaggi parlano così. Parlano così per ingannare il silenzio. Parlano così perché non sanno più come parlare. A poco a poco vengono fuori anche le cose più importanti, le confessioni terribili: "Lo hai ucciso?" "Sì, l'ho ucciso". Strappate dolorosamente al silenzio, vengono fuori le poche, sterili parole della nostra epoca, come segnali di naufraghi, fuochi accesi tra colline lontanissime, flebili e disperati richiami che inghiotte lo spazio (*Le piccole virtù* 71).

In questo passo, la scrittrice esprime la sproporzione tra i "naufraghi" della gente e le loro "sterili" parole, ovvero fra i traumi e i dolori da una parte e il linguaggio fiacco usato per esprimerli – o piuttosto per *non* esprimerli – dall'altra. Siamo quindi lontani dall'universo di *Lessico familiare*, segnato da un vivace scambio di battute.

Questa preoccupazione trova peraltro riscontro nelle tematiche del cosiddetto teatro dell'assurdo. Il termine fu coniato dal critico inglese Martin Esslin per denominare un gruppo di drammaturghi che nel loro teatro testimoniarono l'assurdità dell'esistenza e la crisi comunicativa del dopoguerra.⁴⁵ Parecchi studiosi hanno accostato l'opera ginzburghiana alla letteratura dell'assurdo.⁴⁶ Il paragone si presta non soltanto alle opere teatrali della scrittrice ma anche alla

⁴⁵ L'opera di Esslin, intitolata appunto *Il teatro dell'assurdo* (1962), è stata molto influente. Per Esslin, gli autori dell'assurdo sono innanzitutto Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco e Jean Genet. Include però anche altri scrittori, tra i quali Harold Pinter.

⁴⁶ Si vedano Picchione (86) e Castronuovo (44-73). Lo stesso Esslin include infatti una delle commedie di Ginzburg, cioè *L'inserzione* (1965), nell'antologia *The New Theatre of Europe* (1970). In "Approaches to Reality", l'introduzione al volume, Esslin dedica ben sei pagine alla commedia della scrittrice torinese. Considera importante che Ginzburg visse a Londra nel periodo che *The Caretaker* di Harold Pinter riempiva le sale teatrali, e trova infatti delle affinità tra l'opera di Pinter e *L'inserzione* "in the basic preoccupations of the play" (x). Scrive: "*The Advertisement* is a tragicomedy and the tragicomic is the dominant mood of our age. [...] In our own epoch of dissolving certainties, there are no firm structures of value and belief" (xi). Ritene che la commedia di Ginzburg sia filosofica, anche se è priva di ragionamenti filosofici: "The beauty and brilliance of of Natalia Ginzburg's achievement is precisely this ability of

sua narrativa, in cui le tematiche condivise sono l'angoscia esistenziale nonché la mancanza di comunicazione. Come scrive Esslin, il teatro dell'assurdo è caratterizzato da una svalutazione del linguaggio:

Il Teatro dell'Assurdo [...] tende verso un radicale deprezzamento del linguaggio. L'elemento linguaggio giuoca ancora un importante ruolo in questa concezione, ma ciò che appare sulla scena supera, e spesso contraddice, *le parole* pronunciate dei personaggi [...]. Il Teatro dell'Assurdo fa così parte del movimento "antiletterario" del nostro tempo che trova la sua espressione nella pittura astratta, con il suo rifiuto di elementi "letterari", o nel *nouveau roman* basato sulla descrizione degli oggetti e sul rifiuto della empatia e dell'antropomorfismo (*Il teatro dell'assurdo* 22).

Secondo Esslin, il teatro dell'assurdo è "un'esaltazione satirica della situazione presente", nella quale "la comunicazione tra gli uomini è [...] giunta ad un punto di rottura" (402). In linea con altri critici, quali Steiner, Esslin collega la svalutazione del linguaggio alla società di massa:

Esposto all'incessante ed inesorabile loquacità dei mass-media, all'assalto della stampa, della pubblicità, l'uomo della strada diventa sempre più scettico nei riguardi del linguaggio a cui è costantemente esposto [...] [Gli uomini] si abituano a leggere fra le righe; cioè a penetrare e a supporre non ciò che il linguaggio rivela, ma piuttosto ciò che nasconde (22).

Questa visione di certo ci ricorda la sfiducia esistenzialista nella comunicazione, che abbiamo brevemente discusso sopra. Così come il teatro dell'assurdo ha radici nel pensiero filosofico tanto "di moda" dell'epoca, anche nell'opera di Ginzburg vi è una vena esistenzialista: infatti, l'universo ginzburghiano è popolato da uomini soli e inetti, travagliati dalla propria libertà e fiacca esistenza. Uno di questi uomini alienati è, come vedremo, Carmine Donati in *Famiglia*. Né sarà per caso che Giума, uno dei personaggi in *Tutti i nostri ieri* (1952), legge i libri di Søren Kierkegaard.⁴⁷ L'esistenzialismo è, insomma, una possibile chiave di lettura dell'opera ginzburghiana. In particolare, ci sembra che appunto la nozione di comunicazione inautentica possa illuminare la tematica di incomunicabilità in *Famiglia e Borghesia*.⁴⁸

hers to invest a fairly trivial happening with the deep psychology and philosophical insights this play contains, quite apart from the astonishing virtuosity of the writing and construction" (xii).

⁴⁷ Citiamo da *Tutti i nostri ieri*: "Giума [...] leggeva Kierkegaard, non più Montale ma Kierkegaard [...]" (199). Anche in altri luoghi viene nominato Kierkegaard.

⁴⁸ Emanuele ne *Le voci della sera* racchiude la problematica in poche frasi: "Stiamo quasi sempre zitti, ora, insieme. Ce ne stiamo quasi sempre zitti, perché abbiamo cominciato a sotterrare i nostri pensieri, bene in fondo, bene in fondo dentro di noi. Poi, quando riprenderemo a parlare, diremo solo delle cose inutili" (*Cinque romanzi brevi* 354).

Volgiamo ora lo sguardo a *Famiglia* e *Borghesia*, opere in cui troviamo numerosi esempi di incomunicabilità ovvero di chiusura comunicativa.

A Ilaria, che possiamo definire il protagonista di *Borghesia*, è morto sia il marito che il figlio, ma questo trauma è sempre stato taciuto: “Avevano allora imparato a non parlare di cose che facevano male, ed era penetrata nei loro rapporti l’abitudine alla prudenza, e ogni sillaba veniva fra loro pesata perché suonasse leggera” (79). La frase è emblematica della paralisi emozionale e della predilezione al tacere che segnano i personaggi in entrambi i racconti. Perciò in *Famiglia*, i genitori analfabeti di Carmine, rendendosi conto dell’atmosfera triste che regna tra lui e Ninetta, “sentivano che era successo qualcosa, qualcosa di segreto e triste, *qualcosa di cui era opportuno non parlare*” (53, corsivo nostro). In generale, i personaggi sono chiusi e reticenti a parlare, e quando invece parlano, dicono prevalentemente cose inutili e superficiali. Il loro silenzio lascia però intuire quanto vi si cela dietro, da leggere fra le righe, come dice Esslin sopra. E a volte, quasi di lampo, le parole sterili dei personaggi si rivelano anche veritiere.

Se constatiamo, quindi, che l’incomunicabilità costituisce l’elemento dominante del mondo narrato, è interessante osservare che ciò si rispecchia anche visivamente: infatti l’organizzazione grafica della pagina trasmette un’impressione visiva di chiusura e intransigenza.

Per poterlo illustrare, diamo ora un’occhiata all’apertura di *Famiglia*. Se *Lessico familiare* inizia con le parole animate del padre della scrittrice, *Famiglia* apre con una lunga descrizione neutra e dettagliata, priva di coinvolgimento emotivo: “Un uomo e una donna andarono, un pomeriggio, a vedere un film. Era domenica ed era estate. Con loro c’era una ragazza quattordicenne e due bambini sui sette anni” (5).⁴⁹ In seguito, le poche parole pronunciate quasi si perdono nella generale enumerazione di fatti e dettagli. Il primo enunciato è peraltro una banale domanda che inaspettatamente rompe il flusso di informazioni: “Perché mai quel golf, disse Angelica, indicando il bimbo grasso” (6). Visivamente la domanda è difficilmente distinguibile dalla narrazione, cioè quasi s’intreccia con la neutra voce narrante, come se ne fosse sottomessa. Alla domanda risponde Carmine: “Perché al cinema, [...] quando c’è l’aria condizionata, può fare freddo come al Polo Nord” (6). Questo breve scambio di battute crea una lieve rottura nella narrazione, e l’attenzione si sposta poi all’interiorità dei personaggi. Quindi si legge che, durante

⁴⁹ A scopo contrastivo, citiamo dall’apertura di *Lessico familiare*: “Nella mia casa paterna, quand’ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: – Non fate malagrazie! Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! non fate potacci!” (3). Notiamo che le parole del padre sono sì vitali ma anche intimidatorie.

la proiezione del film, “l’uomo e la donna non seguivano la trama del film, e pensavano ciascuno ai casi propri” (6). Casomai avessero intenzione di parlare insieme, il film preclude loro l’occasione, o meglio, li rende passivi e irraggiungibili l’un l’altro. I personaggi conducono, però, un monologo interiore, *esplorando con il pensiero* i loro problemi e sospetti (6).

La scena d’apertura ci sembra significativa non solo per il semplice fatto di aprire la storia, ma anche per il modo in cui è strutturata. Vengono raccontati i fatti esterni e poi i fatti interni, vale a dire le apparenze e i pensieri rispettivamente. Tra essi vi è però uno scarto riempito da due battute pressoché insignificanti, come per accentuare il mancato legame tra vita interiore ed esteriore, ovvero l’assenza di comunicazione. Questo vuoto è scosso solo dal riso inquietante dei bambini Daniele e Dodò: “Daniele, il bambino magro, rideva, benché non ci fosse, in *Baratro*, niente da ridere. [...] Dodò rideva anche lui volgendo al padre gli occhi tondi e spaventati” (6-7). Il film, che significativamente s’intitola *Baratro*, si conclude assurdamente con la morte di tutti i personaggi, “alcuni ammazzandosi vicendevolmente e altri divorati da uno squalo” (7). La scena d’apertura, dai tratti surreali, è quindi un’immagine di frattura e di incomunicabilità. Le poche parole dette appaiono isolate, sfuggenti e insignificanti.

Dopo il film, però, l’uomo, la donna e i bambini si siedono in un caffè all’aperto, come se fossero una famiglia normale. Parlano di cose inutili, i bambini sono impazienti, ma per l’uomo è un momento di calma godevole: “Non ci corre dietro nessuno e qui seduti stiamo tanto bene. Ora è venuto anche il fresco” (9). Veniamo poi a sapere che l’uomo e la donna si chiamano Carmine Donati e Ivana Riviera e che sono stati, nel passato, amanti. Pare che allora potessero parlarsi di tutto, stando svegli la notte a “discutere, e ragionare del loro difetti reciproci, e riflettere ad alta voce se dovevano sposarsi o no” (9-10). Il legame tra Carmine e Ivana rimane in qualche modo ancora forte, ma tra di loro vi sono ormai troppe cose taciute, non dette: “Quando si trovavano insieme soli, essi parlavano in genere della loro vita presente, della Ninetta, di Angelica, di Dodò. Assai di rado parlavano del tempo in cui vivevano insieme. [...] Ricordavano qualche volta, con affetto, il gatto Fidèl. Della loro bambina che era morta, non parlavano mai” (15).

È evidente che per Carmine la morte della bambina avuta con Ivana costituisce un trauma mai superato. Di questo trauma non ha mai parlato con nessuno, ed è probabile che non sia capace di esprimerlo. Nelle opere, i personaggi tendono a velare i dolori con il silenzio, o perché non dispongono del linguaggio per parlarne o perché sono coscienti di non avere interlocutori disposti

a sopportare i loro dolori. Il ruolo del linguaggio di fronte al dolore e alla morte è infatti un argomento su cui torneremo più avanti, in 5.9.

Se il rapporto con Ivana è ostacolato da una frattura, una tragedia taciuta, la relazione con la moglie Ninetta è, a sua volta, stanca e vuota, dominata da discorsi superficiali che sfiorano i litigi, da silenzi e rapporti extra-coniugali, nonché dal sorriso enigmatico di Ninetta, “offerto come un gioiello” (44). L’inquietante sorriso di Ninetta è il sigillo del suo silenzio e un simbolo di difesa e chiusura. Infatti, Ninetta viene descritta come quella che “non diceva né sí né no” e che “sempre aveva in viso quel silenzio umile, tremante, sfuggente” (39). In un altro luogo leggiamo che la “Ninetta stava zitta, nella sua pelliccia, lo scialle ora avvolto intorno al capo, e offriva il suo sorriso” (13). A dimostrazione della chiusura comunicativa tra Carmine e Ninetta, vediamo qui la loro fiacca conversazione in macchina, di ritorno da una festa di carnevale: “Nel viaggio i bambini dormicchiavano, la Ninetta guardava fuori, fumando e stringendosi nell’impermeabile. Essa rispondeva a Carmine a malumore, sí, era bello Dodò, bella la mezzaluna d’argento, anche Shirley Temple, ma sí. Lei non mendicante, Regina della Notte” (34). Le frasi grammaticalmente incomplete trasmettono la fatica con cui i due si scambiano appena qualche parola arida. Nel seguente passo la barriera comunicativa tra i due è anche tradotta in separazione spaziale: “A quello stanzino giallo, dove stavano chiuse Ciaccia e la Ninetta, Carmine bussava per domandare se Dodò doveva o no fare il bagno, se la cuoca doveva o no ordinare del prosciutto. Gli rispondeva la voce della Ninetta, un mormorio lamentoso, e poi la voce di Ciaccia Oppi, squillante, che diceva di sí o di no” (35). La voce squillante di Ciaccia Oppi mette in risalto il mormorio di Ninetta: esso si avvicina al non-linguaggio, di cui parleremo brevemente in 5.10.

Sia Carmine sia Ninetta finiscono per cercare la felicità nei rapporti extra-coniugali. Nel suo desiderio di comunicare, Carmine si volge ingenuamente ad Olga, una ragazza ricca e giovane con cui è felice di andare a passeggio “parlando interminabilmente” (48). Si illude perfino di vivere con lei. In retrospettiva, finita la loro relazione, gli stessi “interminabili discorsi” gli appaiono “assurdi” (49). Trovarsi abbandonato da Olga è per Carmine l’ennesima delusione, e in contrasto con gli “interminabili discorsi”, di cui ormai quasi si vergogna, Carmine implode, cioè si chiude nel silenzio: “Parlava ora molto poco, e a voce bassa, perché gli faceva gran fatica tirar fuori la voce, strapparla da quelle foreste e montagne che l’avevano ricoperta. [...] il suo vero desiderio era in verità non parlare mai” (55). Parlare, tantomeno comunicare, gli pare impossibile, e Carmine per un periodo vive nell’indifferenza totale. Ad aiutarlo sono innanzitutto Ivana e Matteo Tramonti:

come vedremo più avanti, sarà proprio il linguaggio spiritoso di quest'ultimo a liberare Carmine dal silenzio e dal "fantasma" di Olga.

Abbiamo qui, come si è visto, scelto di focalizzarci sulla figura di Carmine in *Famiglia* poiché egli, nelle sue relazioni personali, speranze e delusioni, è indicativo della crisi comunicativa ma anche del represso desiderio di parlare che segnano tanti personaggi dell'universo ginzburghiano. Carmine rappresenta quindi l'uomo alienato che, in linea con il pensiero esistenzialista, vive in frattura con la società; nei termini di Heidegger, egli sarebbe *das Man* circondato da *das Gerede*, dalla comunicazione inautentica. Tuttavia, se Carmine, Ninetta e gli altri personaggi danno mostra di un rapporto complicato con il linguaggio, la figura più emblematica in questo senso ci sembra essere Emanuele, il filosofo del linguaggio che appare solo di rado e di sfuggita in *Borghesia*. È una figura su cui è facile sorvolare, ma il fatto che Emanuele sia un filosofo del linguaggio lo rende, dal nostro punto di vista, particolarmente interessante. Anzi ci pare che la figura di Emanuele sia un'allusione ironica, da parte della scrittrice, al dibattito contemporaneo sul linguaggio.

Emanuele è il ragazzo che Aurora incontra in vacanza e con il quale, avendo abbandonato Aldo, si stabilisce in campagna. Siccome è presentato come "il filosofo del linguaggio", è curioso che Emanuele, fra tanti personaggi poco inclini al discorso, risulti in assoluto quello più taciturno:

Ilaria non riuscì a capire nulla di lui, perché egli quasi non pronunciò parola, [...] e semplicemente aveva preso in braccio la gatta Ninna-nanna e le accarezzava la coda con una mano femminile [...]. Ilaria si studiava di intrattenere Emanuele rivolgendogli qualche domanda incerta, ma egli rispondeva a monosillabi, sempre carezzando la gatta e bisbigliandole parole all'orecchio (97).

Il silenzio di Emanuele è tale a rendere perplessa anche Ilaria, lei stessa poco discorsiva. Nel matrimonio di Pietro e Domitilla, Emanuele rimane seduto da solo in un angolo, bevendo whisky "senza scambiare parola con nessuno": "A Ilaria disse 'ciao' toccandole appena la mano, con una mano quanto mai molle, e voltandole subito la schiena. Aveva, disse Aurora, un problema di madre" (102).

Qual è il significato di questa figura introversa e enigmatica, così sfiduciata nei confronti del linguaggio? Di sicuro non è una comparsa casuale. Chiuso alla comunicazione intersoggettiva, il filosofo è un'immagine indicativa, triste ma ironica, della crisi del linguaggio che investe la società novecentesca. È come se Emanuele, per la sua professione, sia talmente cosciente delle

inadeguatezze del linguaggio che non sa più come usarlo ai fini comunicativi. Al massimo è in grado di sussurrare qualche parola al gatto. Il filosofo incarna cioè il dubbio che si possa in effetti comunicare, portandolo però all'estrema conseguenza. In questa figura troviamo perciò un commento ironico e presumibilmente una sottile critica, da parte della scrittrice, all'esagerata messa in questione del linguaggio in ambito intellettuale e filosofico.

5.4.2 Ciaccia Oppi e il cicaleccio: un linguaggio inautentico?

Incapaci o reticenti a parlare di cose significanti e difficili, i personaggi dei libri finiscono spesso per chiacchierare dell'inutile, ovvero a parlare "educatamente di cose fredde e leggere", del mangiare, di tende e di parenti "utili come tema di conversazione" (104). Non di rado, questi discorsi superficiali, educati o no, sfociano nel cicaleccio, ossia nel *gossip* puro, che in *Famiglia* viene solitamente guidato dalla voce squillante di Ciaccia Oppi: si legge appunto che "Ciaccia Oppi aveva mille orecchie, e nulla le sfuggiva di ciò che riguardava le relazioni amorose, essendo le relazioni amorose la sola cosa che le interessava veramente al mondo" (51).⁵⁰ Infatti, molte delle battute dei personaggi sembrano senza sostanza; ecco qui la conversazione o chiacchierata che si svolge tra Evelina, Ciaccia Oppi, Carmine e Ninetta all'indomani del funerale di Amos Elia:

'C'era la Ivana Riviera, si capisce, era il suo amico questo morto, e poi chi ancora c'era' chiese Evelina. 'Matteo Tramonti'. 'Ah, Matteo Tramonti. Il figlio dell'avvocatessa Tramonti. Un ragazzo, dicono, con inclinazioni particolari'. 'Frocio' disse Ciaccia Oppi. 'Sì, poveretti, un frocio'. 'Era un luogo molto bello, – disse Carmine. – Mi sarebbe piaciuto vivere in campagna, e fare il medico, magari, come Amos Elia'. 'Lui ci viveva così bene che s'è ammazzato' disse la Ninetta. 'Ma era un gran nevrotico, – disse Ciaccia Oppi. – L'ha detto mia cugina. Mia cugina è di quelle parti. Era solo, non aveva nessuno. O forse sí, un fratello. 'Sua moglie, – disse Carmine, – bisognerebbe cercarla a Berlino, attraverso i consolati, le ambasciate, se voi per caso ci conoscete alcuno'. 'Non aveva moglie', disse Ciaccia Oppi. 'Sì, l'aveva' (29).

Nel giro di poche frasi, la conversazione si spande dall'orientamento sessuale di Matteo Tramonti, ai motivi di suicidio da parte di Amos Elia, e all'esistenza o no di sua moglie. Il cicaleccio è

⁵⁰ Secondo Domenico Scarpa, il nome di Ciaccia Oppi si collega alla predilezione della scrittrice a "l'apoteosi della doppia *ci*", da osservare "prima nel prediletto verbo cacciare/cacciarsi [...] e poi nei nomi dei personaggi [...] fino al trionfo della orrorosa Ciaccia Oppi" ("Apocalypsis" 438). Forse non è per caso che troviamo la doppia *ci* anche in "cicaleccio", che infatti evoca il nome di Ciaccia Oppi e definisce il suo passatempo preferito.

probabilmente il linguaggio alienato per eccellenza, giudicato di carattere superficiale, turpe e infame. Rifacendoci alle parole di De Mauro riportate nel secondo capitolo, la chiacchiera è un discorso desemantizzato in cui gli uomini si perdono. Steiner, dal canto suo, ritiene che il *gossip* sia il massimo esempio del linguaggio svalutato e reificato, intendendolo come un fenomeno generale della cultura novecentesca che però sfocia in “una diffusione senza precedenti di fatti privati” (79). Riguardo alla chiacchiera nell’opera ginzburghiana, Marchionne Picchione dice che la parola funziona come “misura del silenzio tra gli uomini, che cresce proporzionalmente al prolungamento dei loro sfoghi linguistici” (105). Con lei, lo studioso Paolo Puppa considera la chiacchiera come una sottrazione, ossia una distrazione dai dolori soggiacenti (160). Alla luce di ciò, sono quanto più interessanti i commenti dello studioso Ian Almond sul ruolo ambivalente del cicaleccio nell’opera ginzburghiana. Per Almond, i personaggi discorsivi non sono da concepire in maniera esclusivamente negativa; anzi li considera “beacons of noise and vitality in otherwise calm and desolate seas” e riconosce in loro uno spirito combattivo che fa da contrasto alla rassegnazione dei taciturni (27-28). Almond infatti si chiede se sia giusto deridere questi personaggi o provare per loro simpatia: “Offering sobering contrast to the reticence of those around them, it becomes difficult to know exactly how Ginzburg wants us to respond to such figures – a mild snigger at the expense of their banal superficiality? Or a profounder sympathy with their failure to overcome a certain solipsism in the human condition?” (28).

Uno di questi personaggi ciarlieri è, ricorda Almond, la madre ne *Le voci della sera* (1961). Lo studioso perciò cita alcune sue frasi, che riguardano la funzione della chiacchiera: “Si fa per fare un po’ di conversazione [...]. Vuoi mica che stiamo qui tutta la sera a guardarci negli occhi? Si racconta, si parla. Chi dice una cosa, chi un’altra” (Ginzburg, *Cinque romanzi brevi* 345). Sono parole banali ma in questo contesto sorprendentemente sagge: rivelano, insomma, un approccio pragmatico alla conversazione intersoggettiva, la cui importanza si trova innanzitutto nell’evitare il silenzio e la solitudine. Lo stesso atteggiamento è riscontrabile in *Borghesia*. Come abbiamo appena visto, Emanuele è talmente silenzioso da stupire gli altri personaggi; rispetto a lui, riflette Ilaria, è addirittura facile parlare con il povero Aldo, rimasto da solo con i suoi burattini: “Aldo la accolse con parole gentili, e Ilaria pensò che le sembrava migliore di Emanuele, più gentile, e un poco più discorsivo” (98). Similmente, Pietro si rende conto che la simpatia di Aldo non dipende dalla qualità dei discorsi che fa: “Non si capiva perché era così simpatico, dato che *non diceva mai nulla di straordinario*, ma aveva un modo di prendere la vita morbido, leggero, gentile” (104-5,

corsivo nostro). (Che Pietro trovi Aldo simpatico assume però una sfumatura ironica, nel senso che Aldo un po' più tardi scappa via con Domitilla, la moglie di Pietro.) Contrariamente, possiamo immaginare che il filosofo del linguaggio, attento a dire soltanto cose vere, precise o *straordinarie*, finisca per non dire nulla e rifiutare il linguaggio stesso. A pensarci, i discorsi che troviamo caratteristici di *Lessico familiare* sono spesso superficiali e senza senso, vicini al cicaleccio, appunto.⁵¹ Il cicaleccio costituisce così un caso confine tra l'incomunicabilità da una parte e la comunicazione dall'altra. Confina, perciò, con il *nonsense* e con il ludico, che sono l'argomento del prossimo capitolo.

5.5 Gli aspetti ludici e i giochi di parole

Sia in *Famiglia* che in *Borghesia* l'atmosfera di incomunicabilità è lievemente contrastata da uno spirito ludico che coinvolge soprattutto le parole: alla barriera comunicativa e alla diffidenza nel linguaggio si oppongono i giochi di parole, che ci ricordano dell'attività linguistica propria dell'uomo; ovvero si può forse dire che è una delle "forme di vita" cui abbiamo accennato nel terzo capitolo.⁵²

Anche nel teatro dell'assurdo, il gioco di parole costituisce un elemento di contrasto e sollievo. A questo punto è di nuovo utile collegarci alle riflessioni di Martin Esslin. Egli mette in relazione l'assurdo con il *nonsense* che, a suo parere, "batte ripetutamente alle pareti chiuse della stessa condizione umana" (*Il teatro dell'assurdo* 330). Con riferimento a Sigmund Freud, Esslin associa il *nonsense* al piacere dei bambini "nel collegare insieme delle parole senza la preoccupazione del loro significato e del loro ordine logico [...]" (330). Il *nonsense* è, potremmo dire, la creazione di una realtà a parte, indifferente alle regole del mondo e perciò alla percepita assenza di senso. In questa realtà alternativa, il senso è indipendentemente definito: il piacere

⁵¹ Per Paolo Puppa, però, la chiacchiera e i discorsi leviani si rifanno a due "strategie linguistiche" diverse. La prima strategia linguistica è l'allegretto, "l'idioma argotico e canterino, la serie di *patterns* espressivi di esclusiva proprietà del clan tribale". La seconda strategia linguistica è "la chiacchiera, la langue non tribunale ma straniera" ovvero "il discorso quotidiano riprodotto nella sua voluta e necessaria insignificanza" (158, 160).

⁵² Nell'opera *The Absurd in Literature* (2006), lo studioso Neil Cornwell commenta l'uso o l'abuso della nozione wittgensteiniana di giochi linguistici. Riguardo all'assurdo, scrive però: "The conceit of a language game may now best be seen as a genuflexion to the practicalities of an existence to be endured, in the absence of a Derridean 'transcendental signified'" (26).

estetico e il divertimento hanno di per sé valore. Nel libro *An Anatomy of Literary Nonsense* (1988), scrive lo studioso Wim Tigges:

Nonsense does not describe an absurd world or absurd events, nor does it primarily demonstrate the absurdity or unreliability of language. In nonsense, language as such is dominant; it works on the assumption that the word is autonomous, and demonstrates this by creating a reality with language rather than either representing a reality, as in mimetic or naturalistic literature, or playing with language as in the curiosity. It is this creative use of language that makes nonsense effective and aesthetically pleasing (256-57).

Perciò, se l'assurdo denuncia il vuoto esistenziale, il *nonsense* ne è in qualche modo distaccato. Inoltre, mentre l'assurdo mette in mostra le inadeguatezze del linguaggio, svalutandolo, il *nonsense* ne sfrutta le potenzialità creative.⁵³

In *Famiglia* e *Borghesia*, l'uso nonsensico del linguaggio non è il tono dominante, ma costituisce un elemento non trascurabile facendo da contrappeso all'incomunicabilità. Anzi, nelle due opere l'incomunicabilità e il ludico sono elementi che, essendo in continua tensione, si mettono in rilievo vicendevolmente.

Il personaggio che meglio esprime questo approccio ludico, è forse Matteo Tramonti in *Famiglia*. A parte avere “una voce gutturale e profonda”, egli si caratterizza per non sapere pronunciare la *erre* (19). Quindi, i suoi enunciati sono sempre immediatamente riconoscibili, e senza dubbio producono momenti di comicità e sollievo in un universo altrimenti triste e grigio. Come se fosse un personaggio in *Lessico familiare*, Matteo si lascia caratterizzare e riconoscere dalla voce e dai modi di dire. Una delle sue prime frasi è memorabile quanto le frasi rimaste famose a casa dei Levi: “Quando una *vagazza* è *spovca* è subito da *scavtave*” (19). La frase, quasi di carattere proverbiale, risale dal tessuto narrativo non solo visivamente, per le parole messe in corsivo (o per il “suono” che il corsivo dovrebbe riprodurre, enfatizzare), ma anche per l'allitterazione tra “*spovca*”, “subito” e “*scavtave*”. Inoltre, la frase ci sembra talmente ridicola che non può essere altro che liberatoria. Il difetto di pronuncia in effetti richiama Marisa, l'amica della scrittrice in *Lessico familiare*. Nemmeno Marisa sa pronunciare la *erre* dicendo perciò: “Mi favò un bel pull-ovev” (136). In *Lessico familiare*, questa caratteristica di pronuncia rientra perfettamente nel vivace clima linguistico dell'opera; in altre parole, tra le molte parole e frasi

⁵³ Lo studioso Ede rileva la *differenza* fra il teatro dell'assurdo e il nonsense, sostenendo che gli autori dell'assurdo usano il linguaggio “minimally and then only to reveal its inadequacies” mentre nel caso del nonsense, “words often exercise a creative power similar to that granted to language in some primitive cultures” (citato in Tigges 129).

eccentriche, il “bel pull-ovev” non è particolarmente saliente. La “*vagazza spovca*” invece lo è: con ciò intendiamo dire che assume un valore particolare in un universo linguisticamente meno eccentrico. Lo potremmo forse considerare un residuo del lessico: così come il “bel pull-ovev” è rimasto impresso nel vocabolario della scrittrice, anche la “*vagazza spovca*” è degna di essere ricordata. In effetti, questa espressione diventa il “marchio” di Tramonti quando più tardi la riprende: “[...] Angelica si macchiò di pomodoro la gonna, e Matteo Tramonti disse che però quella gonna era sporchissima anche senza il pomodoro, e disse: ‘Quando una *vagazza* è *spovca* è subito da *scavtave*’” (47).

Nel passo che segue, si parla di Amos Elia, appena scomparso, e il modo in cui egli trattava Ivana, di lui innamorata:

Egli era molto intelligente, diceva Matteo Tramonti, “*pevò stvano, e tvemendo*”. Magari non si vedevano lui e Ivana da mesi, e lui arrivava in quel bar col suo passo stanco, le porgeva due dita, si sedeva, si stropicciava gli occhi, sbadigliava. Era un grande sbadigliatore. Magari tutto quello che trovava da dirle era, stropicciandosi gli occhi, sbadigliando: “Ti vedo volentieri”. “Capito? ‘ti vedo *volentievi*’, – diceva Matteo Tramonti, – e poi *magavi* ‘Madonna, che *bvutto* cappottino che hai, *sembva* che ti hanno *vipescato* nel fiume’” (21).

In presenza di Matteo Tramonti, la conversazione sembra farsi più vivace.⁵⁴ Egli infatti riprende le parole di Amos Elia, e per i difetti di pronuncia, le stravolge, quasi parodiandole. In un altro luogo Angelica, la figlia di Ivana, si ricorda delle due volte quando Amos Elia era andato da loro; la seconda volta aveva portato delle noci che “però dentro erano tutte o vuote, o nere”. Allora Matteo le dice: “*Vipeva* [...] Non ti sai *vicovdave altvo* che il vuoto e il *nevo*” (31). Così egli fa oscillare la frase tra il serio e il comico, il peso e il sollievo.

Matteo Tramonti, con i suoi difetti di pronuncia e le sue frasi vicine al *nonsense*, assume un ruolo positivo nell’universo narrato.⁵⁵ Nonostante non sia in grado di pronunciare correttamente le parole, non sembra aver problemi o paura di parlare, ovvero di “scambiarsi qualche parola libera”,

⁵⁴ Rispetto all’asciuttezza della voce narrante che abbiamo discusso in 5.3, qui la narrazione sembra invece “invasa” dalla voce di Matteo Tramonti. Questo effetto è ottenuto tramite il discorso indiretto libero, cui daremo attenzione in 5.6.

⁵⁵ Anche la Rirí in *Borghesia* ha un ruolo positivo. È una persona discorsiva e vivace, forse un po’ chiacchierona come Ciaccia Oppi, ma è tuttavia capace di procurare sollievo. Come riflette Ilaria quando si separano Aurora e Aldo, la Rirí “fu la sola a esprimere stupore e dispiacere, e baciò Ilaria consolandola con carezze, e Ilaria ne sentì un dolore più acuto ma anche una sensazione di sollievo. La Rirí era la sola persona con cui poteva parlare di quella persona come ne parlava a se stessa” (91).

come scrive Ginzburg in “Silenzio”. Del resto, neanche lui è escluso dall’essere preso in giro: con un gioco di parole, Ninetta si dice “stufa di tutte quelle storie di *tramonti* e di albe”, gelosamente facendo riferimento alle storie che Carmine le racconta di Matteo Tramonti e Amos Elia, che dal suo punto di vista stanno dominando la vita di Carmine (20, corsivo nostro).

Nell’articolo “A Lexicon for Both Sexes: Natalia Ginzburg and the Family Saga”, la studiosa Corinna del Greco Lobner rileva le caratteristiche associazioni semantiche nell’opera ginzburghiana (36). Greco Lobner illustra il fenomeno con un esempio da *Caro Michele*: si tratta della trasformazione del titolo di un libro da parte di Mara, una delle solite ragazze sbandate nell’opera ginzburghiana. Il titolo originario del libro è *Polenta e veleno*, che Mara per sbaglio modifica in *Polenta e vino*, e un’altra volta in *Polenta e castagne*. Greco Lobner sostiene però che in “*Famiglia*, objects eventually become mute witnesses to human insensitivity. Words become a dead end, suspended on a canvas where retroactive associations stop cold at the sight of sweaters, lamps, farina, red chairs or dishes solidly gloved in their semantic reality (41).

È, a nostro avviso, un’affermazione che deve essere alquanto modificata. Non è del tutto vero che le parole in *Famiglia* e *Borghesia* siano sempre dei vicoli ciechi, ossia delle *dead end*. In *Famiglia* troviamo, infatti, un esempio dello stesso fenomeno che si è visto in *Caro Michele*. Questa volta si tratta della raccolta di poesie autobiografiche di Olga, che s’intitola *Tigri e sentieri*. Alcune pagine dopo che la raccolta viene nominata per la prima volta, Matteo Tramonti riprende il titolo, ma siccome non sa pronunciare la *erre*, lo trasforma in *Tigvi e sentievi* (e aggiunge che pensa sia un titolo scemo) (56). È interessante notare che, un po’ più tardi, il titolo viene trasformato di nuovo; questa volta è appunto per un’associazione semantica, però cosciente, da parte di Carmine: “‘Là c’è Olga, – disse Angelica, – laggiú. Sta seduta sullo scalino sotto il monumento. Mangia una banana. Ha un cane. Che cane enorme. Sembra un orso’. ‘*Orsi e sentieri*’, – disse Carmine. Com’è strano, non me ne importa più niente di lei, ma niente” (60, corsivo nostro). Con questo gioco di parole, Carmine esce finalmente dalla depressione causata dalla rottura con Olga.

In *Famiglia*, i giochi di parole sono infatti abbastanza frequenti. Possono spuntare da una qualsiasi occasione o parola. Quindi, al suggerimento di Dodò di preparare per cena i sopracapellini al burro, seguono queste battute: “‘Non abbiamo sopracapellini’ disse Angelica. ‘Abbiamo capelli’ disse Carmine scostando la ciocca sulla fronte di Angelica, e comparve un attimo l’occhio nascosto” (60). Oltre agli effetti chiaramente comici che ne derivano, i giochi o richiami di parole

e le trasformazioni parodiche evidenziano, a nostra parere, che in *Famiglia* la parola non è del tutto morta, anzi può addirittura essere stimolo di creatività nella coscienza linguistica dei parlanti.

Nella stessa ottica sono molto interessanti i tanti soprannomi attribuiti a Giose Quirino, vale a dire l'amante di Ninetta: *lo scimmiotto, il lugubre imbecille, la scimmia, la smorfia amara*. Per la durata della loro relazione, di dieci pagine circa, questi soprannomi occorrono con alta frequenza, circolando fra le persone e diventando parte del vocabolario comune. Tutto comincia con Ninetta stessa, che associa la scimmia di stoffa di Dodò con il viso di Giose Quirino. Carmine, da parte sua, ha memorizzato la smorfia amara dell'uomo suo rivale, fissandosela:

Dodò aveva quella scimmia di stoffa, ormai tutta a pezzi e con la testa ciondolante, e la voleva sempre a dormire con sé. [...] La Ninetta aveva detto, ripescando la scimmia sotto a un mobile, che rassomigliava a Giose Quirino. *Com'era lontano quell'istante*. Carmine aveva detto che il viso di Giose Quirino, abbronzato e tutto borse e rughe, poteva anche essere scambiato, dagli sprovveduti, per un viso aspro e forte e logorato da intime intemperie, essendo lui invece senza dubbio unicamente assorto a chiedersi se la smorfia che gli contraeva le labbra risultava abbastanza maschia e abbastanza amara. Era, aveva detto Carmine, un *lugubre imbecille*. *La Ninetta aveva assentito. Quei commenti pacati, quegli assensi, com'erano lontani* (35-6, corsivi nostri).

I soprannomi costituiscono qui quasi un comune punto di riferimento, come se in quelle parole si trovassero gli spunti per un linguaggio condiviso. Ma come leggiamo, quei momenti di assenso sono ormai passati, ovvero sono occasioni sprecate e quindi fonte di rimpianto. Ciononostante, i soprannomi hanno assunto una vita propria e sono entrati nel vocabolario di tutti i membri dell'esile famiglia, a cominciare da Ciaccia Oppi:

Da gran tempo Carmine trascurava la propria casa [...]. Non poteva adesso meravigliarsi di nulla. Egli disse che non si meravigliava di nulla ma Dodò non lo dava in mano a quel *lugubre imbecille*. Ma il *lugubre imbecille*, disse Ciaccia Oppi, si era mostrato capace di attenzione, tenerezza e dedizione, qualità che lui, Carmine aveva forse avuto ma aveva perduto (37, corsivi nostri).

Anche Evelina, la madre di Ninetta, trova che Giose Quirino è "identico a uno scimmiotto" (38). Così Giose Quirino finisce per equivalere alla sua smorfia amara, anche perché l'espressione diventa parte del glossario della voce narrante, come mostrato nell'esempio seguente: "Lui [Carmine] ignorava dove s'incontrassero, la Ninetta e la smorfia amara [...]"; o ancora, nel commento sarcastico quando la relazione tra Ninetta e Giose Quirino finisce: "La Ninetta ebbe

modo di nutrirsi fino a sazietà della smorfia amara, in quegli ultimi giorni dei loro incontri, avendo essi prolungato il loro addio per alcuni giorni [...]” (41, 43).

Simile ci sembra il destino dell'espressione *ripescata nel fiume*, che risale ad Amos Elia e che, a prova della sua duttilità o forza associativa, subisce varie trasformazioni, anche in termini grammaticali. Infatti, l'espressione originariamente pronunciata da Amos Elia è un sintagma verbale echeggiato da Matteo Tramonti, come abbiamo visto sopra. Quando Matteo di nuovo imita le parole di Amos Elia, l'espressione ha subito una nominalizzazione: “Ha detto: ‘No, la *vipescata* nel fiume non la voglio *vedeve* [...]’” (22). In seguito, l'espressione viene assunta perfino dalla voce narrante, però in funzione aggettivale, nella descrizione di un cappottino “da ripescata nel fiume” (26). In questa espressione trasmessa rimane peraltro sempre il ricordo della persona che prima l'ha pronunciata, cioè Amos Elia.

Se ora torniamo al dialogismo che abbiamo definito caratterizzante del mondo linguistico in *Lessico familiare*, ci pare che il termine si presti anche ai fenomeni osservati in questo capitolo. Anzi riteniamo che i giochi di parole, le riprese e i richiami in *Famiglia* e *Borghesia* costituiscano i frammenti di un'immaginazione dialogica. Anche se i personaggi fanno fatica a parlarsi, sono tuttavia “in dialogo” con le parole altrui. Come dice Bachtin, nessuna parola è neutra o individuale, ma sempre diretta ad altri enunciati. Questo fatto risulta evidente dalle espressioni riprese o parodiate da Matteo Tramonti, o dai soprannomi attribuiti a Giose Quirino che circolano tra i personaggi. Le catene di enunciati danno luogo a una tensione dialogica che in qualche modo sfida la barriera di incomunicabilità tra i personaggi, delineata nello scorso capitolo: nell'assenza di una comunicazione vera e sostanziale, i personaggi, che ne siano coscienti o no, si attaccano alle parole altrui; una singola frase o parola può diventare per loro un luogo di incontro o interazione.

Per illustrare ulteriormente quanto riteniamo sia una tensione dialogica, ne forniremo altri due esempi, tratti però da *Borghesia*. Il primo esempio riguarda il legame tra gli enunciati di Aurora e Pietro. Mentre Pelliccia giace ferito nel suo cestino, Aurora dice: “Noi siamo sfortunati coi gatti” (84). Pietro evidentemente memorizza la frase di Aurora, perché quando più tardi Pelliccia sparisce sui tetti, egli la riprende: “Pietro aveva subito detto che Pelliccia doveva essere morto, quando non l'avevano visto ricomparire, e ‘è *sfortunata coi gatti*, la povera gattara’ era la frase che diceva ad Aurora o Cettina mentre beveva il caffè” (94, corsivo nostro). Il suo enunciato è quindi diretto a un enunciato precedente, ovvero contiene in sé l'enunciato di Aurora. Oltre a citare Aurora, però, cita anche se stesso e la propria parola preferita, già detta più volte in precedenza: “Gattara” (92).

Da un punto di vista bachtiniano, il linguaggio è fatto appunto di queste catene di parole: parole usate, citate, riprese e trasmesse.

Anche la buffa polemica tra la domestica Ombretta e la monachina, cioè Domitilla, ci sembra esprimere un rapporto dialogico. All'origine della polemica sono le parole maliziose della monachina, qui riportate dalla voce narrante: "I rapporti fra Ombretta e la monachina erano cattivi. La monachina aveva detto a Ombretta che aveva il seno cascante e se non ci pensava in tempo a trent'anni l'avrebbe avuto alle cosce (104). A questo enunciato corrisponde la risposta sdegnata di Ombretta, che cioè riporta le parole dette su di lei dalla monachina: "[...] una volta le aveva detto che lei, Ombretta, non era buona a niente e lasciava sporco. Una volta le aveva detto che aveva i seni come due melanzane. Era invidia. Come seni aveva invece, la vipera, solo due melucce verdi (108). Questo scambio di battute è illustrativo del lato comico in *Famiglia e Borghesia*. È da notare, però, che la relazione tra i due enunciati, separati da alcune pagine, non è mai resa esplicita ma deve essere scoperta dal lettore. Nelle opere troviamo numerosi esempi di battute e frasi che quasi di nascosto si collegano e si rispondono a vicenda. Queste relazioni contribuiscono a creare quanto possiamo considerare una catena di parole correlate.

Vediamo dunque in *Famiglia e Borghesia* un vivace intrecciarsi di voci e battute. È evidente che la parola non è sempre una *dead end*, e almeno non è "assente", come sostiene Bogliolo. I giochi di parole sono le manifestazioni della vena comica che scorre dietro la facciata squallida dei racconti. Abbiamo anche evidenziato i tratti dialogici nelle opere, affini all'universo linguistico di *Lessico familiare*. L'approccio ludico alle parole da parte dei personaggi, di cui abbiamo visto alcuni esempi, sembra costituire una forma di vita che è essenziale all'uomo e che perciò è costretta a sprigionarsi anche in universi desolati. Quindi, se a segnare le opere è sostanzialmente l'incomunicabilità, dall'altra parte non è scomparsa l'attrazione per le parole, ovvero: nel linguaggio è possibile creare una realtà a parte che sembra indifferente ai problemi di comunicazione.

5.6 La rappresentazione del discorso

5.6.1 “Una maglia lavorata troppo stretta”

Siccome siamo interessati alla comunicazione intersoggettiva e al rapporto dei personaggi con il linguaggio, è fondamentale considerare in quale modo venga rappresentato il discorso in *Famiglia e Borghesia*. Nelle opere la riproduzione del discorso è infatti più complessa di quanto non appaia a un primo sguardo.

Nella stilistica letteraria si è soliti distinguere fra discorso diretto e indiretto. Nel discorso diretto, gli enunciati vengono riportati come nella loro forma originaria e sono introdotti da un verbo dichiarativo o interrogativo. Il discorso diretto è tipicamente segnalato con indicatori grafici quali le virgolette citazionali, i trattini o i due punti. Il discorso indiretto comporta, invece, un certo grado di riformulazione in quanto l'enunciato originario è contenuto in una frase subordinata, introdotta da un verbo dichiarativo o interrogativo e dalla congiunzione subordinante. A queste modalità si aggiunge il discorso indiretto libero, che si pone in una posizione intermedia tra parlato e narrativa, o tra discorso diretto e indiretto: vi si confondono quindi i confini tra la voce narrante e le voci dei personaggi, creando dubbi su chi sia il soggetto dell'enunciazione. Come scrive la studiosa Magda Mandelli, l'indiretto libero si presta bene a un linguaggio espressivo, cioè all'inserzione di tratti orali, esclamativi, dialettali e gergali. Comporta perciò un punto di incontro tra lingua narrativa e lingua parlata e consente inoltre un alleggerimento sintattico (Dizionario dell'Italiano 2010).

Il dialogo è essenziale nell'opera ginzburghiana. Per il critico Giorgio Bertone, l'opera ginzburghiana è una “narrativa del dire e della voce” (228). Egli osserva cioè la disposizione della scrittrice a “ridurre l'ampiezza d'uso del discorso indiretto libero e ad ingrossare quella del discorso diretto o meglio dell'indiretto legato al *verbum dicendi*, pur di segnalare con insistenza e assolutezza l'atto del dire, il dire come atto, e quindi le parole come possibile unica autodefinizione e definizione reciproca dei personaggi” (228). Quindi, secondo Bertone, l'insistenza sul verbo *dire* da parte della scrittrice è indicativa del ruolo che lei assegna alla parola, all'atto discorsivo nei rapporti umani. Tenendo a mente le parole di Bertone, vogliamo ora prestare attenzione alle varie forme del discorso in *Famiglia e Borghesia*. Secondo Corinna del Greco Lobner, i discorsi vi si svolgono esclusivamente in forma indiretta (40). A ben vedere, però, in *Famiglia e Borghesia*

troviamo più modalità di rappresentazione, vale a dire una combinazione del discorso diretto, indiretto e indiretto libero. Il discorso diretto è forse ridotto al minimo, ma non affatto assente.

Cominciamo però con il discorso indiretto, che è la modalità dominante. Il passo seguente, tratto dalle pagine iniziali di *Famiglia*, è un tipico esempio di come si svolgano i discorsi nei due racconti:

L'uomo *disse* che gli sembrava vi fosse, in un altro cinema non molto distante, con aria condizionata in genere ottima, un film di cartoni animati, più bello per i bambini. La donna gli *chiese* perché non l'aveva *detto* prima. Egli *disse* che stava per *dirlo*, ma gli era parso che lei desiderasse tanto vedere *Baratro*. Lei *disse* che in verità i cartoni animati erano superiori alle sue forze (7, corsivi nostri).

Oltre all'insistenza sul verbo *dire*,⁵⁶ notiamo qui la sensazione di impenetrabilità e incomunicabilità causata dal discorso indiretto: è come se i personaggi si parlassero da dietro un filtro, incapaci di raggiungersi davvero. Se nei racconti trattati è predominante il discorso indiretto, conviene chiederci quali ne siano i motivi. Di certo si tratta di una precisa strategia stilistica: in effetti, nella prefazione a *Cinque romanzi brevi* (1964), Ginzburg commenta le forme del discorso nella propria scrittura. Dice che in *Tutti i nostri ieri* i personaggi

avevano perduto la facoltà di parlarsi. O meglio si parlavano, ma non più in forma diretta. I dialoghi in forma diretta m'erano venuti in odio. Qui si svolgevano in forma indiretta, intersecati strettamente nel tessuto della storia; e il tessuto connettivo della storia era stretto, come una maglia lavorata troppo stretta e fitta, che non lasciava filtrare l'aria (16).

In questa ottica non sembra forzato accostare il discorso indiretto alla tematica di incomunicabilità. Infatti, se mettiamo a confronto le pagine di *Tutti i nostri ieri* da una parte e *Famiglia* e *Borghesia* dall'altra, sono evidenti le somiglianze. Va detto che in *Tutti i nostri ieri* il discorso diretto è pressoché assente. Ciò non è il caso di *Famiglia* o *Borghesia*, ma lo sguardo del lettore incontra tuttavia un muro di parole: i dialoghi dunque sono “intersecati strettamente nel tessuto della storia”, facendone una maglia stretta.

È quindi probabile che la scrittrice abbia ripreso, almeno in parte, la strategia del discorso indiretto al fine di accentuare stilisticamente la tematica dell'incomunicabilità, ossia la perdita, da

⁵⁶ Nella stessa funzione introduttiva vediamo, però, anche il verbo interrogativo *chiedere*, che Bertone sostiene non avrebbe quasi mai la funzione di segnalare il discorso nella narrativa ginzburghiana (228).

parte dei personaggi, della “facoltà di parlarsi”. I personaggi in *Famiglia e Borghesia* sembrano quindi rivolgersi l’un l’altro in modo indiretto o filtrato.

Tuttavia, come abbiamo detto sopra, il discorso diretto non è del tutto assente: se compare abbastanza di rado in *Borghesia*, è più frequente in *Famiglia*. Infatti, in *Famiglia* addirittura il primo enunciato è in forma diretta: “Perché mai quel golf, disse Angelica, indicando il bambino grasso” (6). Troviamo inoltre dialoghi piuttosto lunghi, rappresentati interamente per mezzo del discorso diretto. Di questi riportiamo qui l’inizio di uno:

“È uno strazio stare qui”, disse Angelica. “Perché tu invece dove vorresti essere”, chiese Carmine. “Non lo so, ma non qui”. “Succede tante volte anche a me, – disse Carmine. – Mi trovo male dove sono, però non so per niente dove vorrei essere, e soprattutto, non so con chi”. “Io non ho nessuna voglia di tornare a casa”, disse Ivana. “Mi piacerebbe cenare con voi” disse Carmine. “Spero al ristorante, – disse Angelica, – non c’è niente da mangiare a casa” (59).

Tra i due esempi di discorso diretto che abbiamo citato, è possibile osservare una differenza: nel primo caso sono assenti gli indicatori citazionali, mentre nel secondo caso sono usati le virgolette e i trattini.⁵⁷ La scrittrice oscilla quindi tra l’uso e l’omissione dei segnali citazionali. Se omessi, gli enunciati in forma diretta visivamente risultano molto difficili da individuare. In ogni caso le battute dei personaggi non sono mai separate dal tessuto narrativo per interruzioni di linea.

Possiamo quindi affermare che i racconti, anche a causa delle soluzioni grafiche, ci danno un’immediata impressione di chiusura e incomunicabilità, come se le storie avessero luogo dietro un vetro. Ciò spiega forse l’affermazione alquanto frettolosa di Greco Lobner che i racconti si svolgono solo in forma indiretta. Ma questa impressione è con ogni probabilità un effetto voluto dalla scrittrice, e in tal senso Greco Lobner non ha del tutto torto.

Ora, se supponiamo che il discorso indiretto sia un indizio di incomunicabilità, che cosa potrebbe significare il discorso diretto? È possibile che il discorso indiretto e diretto abbiano funzioni in qualche modo contrarie?

Infatti, se consideriamo la distribuzione del discorso diretto, pare che esso sia più frequente tra Carmine, Ivana, Matteo Tramonti che non tra Carmine e Ninetta. In altre parole, i discorsi diretti di qualche lunghezza si svolgono solitamente tra Carmine, Ivana e le persone a lei vicine. In fin dei

⁵⁷ Siccome è una frase da noi citata, il primo esempio qui appare con le virgolette. Esse sono però assenti nella fonte citata.

conti sono loro, Ivana e Matteo Tramonti, le persone con cui Carmine si trova meglio: egli si rende conto che sono “le persone con le quali si sentiva meglio al mondo. Stare con loro era semplice” (26). Al contrario, a “Ciaccia Oppi, amici di Ciaccia Oppi, amici di Ninetta [...] egli non aveva da dire nulla” (45). Tra Carmine e Ninetta vi sono pochi enunciati in forma diretta; nel caso opposto, gli enunciati di Ninetta si limitano normalmente a poche parole frammentarie o laconiche, come qui: “Disse: ‘Ci si abitua a tutto’. Lo disse con una voce atona, alzando una spalla”; o qui: “‘Amos Elia, e chi è Amos Elia’ diceva” (53, 22). In realtà, Ninetta sigilla il proprio silenzio con il suo sorriso “offerto come un gioiello” o con un mero cenno di testa, come qui di fronte a Carmine: “‘Era bello a Venezia’ egli le chiese, con la voce leggermente rauca, per la febbre e per esser stato zitto a lungo. La Ninetta fece un cenno d’assenso col mento, e seguì ad appendere i suoi vestiti alle stampe, e a tirare fuori dalle scarpe delle pallottole di carta velina” (64). Tacendo, Ninetta mette in rilievo l’enunciato di Carmine, peraltro in forma diretta, e fa echeggiare nel vuoto la sua rauca voce, che dopo tanto tempo rompe il silenzio.

Possiamo *ipotizzare* che le conversazioni in discorso diretto indichino un maggiore grado di interazione o comunicazione intersoggettiva, ribadendo, però, che il discorso diretto è meno frequente del discorso indiretto e che rimane sempre intersecato nel tessuto narrativo. Esso, quindi, non riesce ad alterare in modo sostanziale la sensazione di incomunicabilità provocata dal discorso indiretto.

A questa sensazione contribuisce inoltre la palpabile assenza di punti esclamativi e interrogativi nelle opere. Ne consegue un parlato sommesso, stanco e molle: “C’era là un cagnolino bianco, disse Dodò, piccolissimo, tanto bello. Si chiamava Fiocchino. Però nessun bambino per giocare con te, disse l’uomo. No, nessun bambino. Due volte era venuto il nipote del custode. No, tre volte. Però era andato via quasi subito. Dodò mangiava la zuppa molto adagio” (8-9).

Se ora pensiamo al clima linguistico in *Lessico familiare*, si notano grandi differenze. In *Lessico familiare* non mancano i punti esclamativi, che scandiscono le urla del padre o le espressioni del madre.⁵⁸ In generale, le battute dei personaggi in *Lessico familiare* sono più immediate in quanto rappresentate in forma diretta e con interruzioni di linea, il che crea una pagina visivamente molto diversa, vale a dire una pagina che “lascia filtrare l’aria”.

⁵⁸ È sufficiente aprire *Lessico familiare* su una qualsiasi pagina per rendersi conto della differenza: “– Hai scritto a Mary? – diceva a mia madre. – Bisogna scrivere a Mary! Ricordati di scrivere a Mary!” (122). O anche: “– Hai torto! I piedi piccoli, nelle donne, sono una grande bellezza! Mia mamma, poveretta, si vantava sempre d’avere i piedi piccoli!” (173).

5.6.2 L'intrecciarsi di voci

Il discorso indiretto libero, centralissimo nella narrativa ginzburghiana, merita un trattamento a parte. Questa modalità è infatti di natura ambivalente, ponendosi in bilico tra discorso diretto e indiretto. In altre parole si intrecciano la voce narrante e le voci dei personaggi, lasciando spazio ai tratti parlati. Quindi, se abbiamo affermato che il discorso indiretto fa apparire filtrati o meno immediati gli enunciati dei personaggi, l'indiretto *libero* sembra invece far *emergere* le voci dei personaggi, accentuando la dimensione orale dell'universo narrato. Dunque, in *Famiglia* e *Borghesia* l'indiretto libero dà luogo a una tensione per cui è possibile vedere all'interno dello stesso passo sia la difficoltà di comunicare sia una certa vivacità linguistica. Questa tensione è apparente nel seguente scambio di parole tra Ninetta e Carmine:

Essa si sedette sul letto e disse che la cuoca si era licenziata, e gliel'aveva dichiarato appena l'aveva vista entrare in casa, essendo venuta da loro, aveva detto, solo per cucinare, mentre c'era in verità da fare una valanga di altre cose, e da cucinare unicamente delle cretinerie. Lui disse che bisognava forse cercarne un'altra, oppure no, secondo come si disegnava la loro vita futura. Le disse che però ora non voleva parlare, né pensare, avendo un gran mal di testa e la febbre, e si girò verso la parete (41-42).

Innanzitutto notiamo il rifiuto di Carmine di parlare: egli allude al loro futuro, ma taglia poi corto e si tira indietro. D'altro canto però, nello stesso brano possiamo osservare il fenomeno per cui più voci risuonano contemporaneamente: a ben vedere, nella prima frase sono intrecciate la voce narrante, la voce di Ninetta e quella della cuoca, che conclude dicendosi disinteressata a cucinare solo "cretinerie". Facendo scivolare il discorso indiretto nell'indiretto libero, la scrittrice dà voce ai personaggi, e consente loro di creare un pezzetto della vivacità parlata che abbiamo visto in *Lessico familiare*. Secondo il linguista Enrico Testa, l'indiretto libero è appunto un modo di "illuminare il grigiore della pagina dei riflessi della *phoné* e di rompere il suo innaturale silenzio con echi e tracce di vocalità" (315). Così la voce della Rirí, un personaggio del resto verboso e vitale, "illumina" la pagina con le sue parole indignate sulle scarpe di Domitilla: "Quel giorno aveva i tacchi. Di solito, stivali, e sembrava, disse la Rirí, il gatto stivalato. *Ma no, rassomigliarla a un gatto era farle troppo onore.* La casa sulla via Cassia, per fortuna Pietro l'aveva intestata non alla monachina ma a se stesso, avendo però avuto per un istante l'idea di intestarla alla monachina" (103, corsivo nostro). Nella frase messa in corsivo, Rirí corregge se stessa, e la voce è chiaramente

la sua: solo il verbo all'imperfetto rivela che si tratta di una frase mediata dalla voce narrante. Come giustamente dice Bertone, la narratrice inserisce spesso il *verbum dicendi* nei dialoghi per assegnare importanza all'atto del dire, ma qui vediamo, insomma, anche l'indiretto libero vero e proprio.

Come inoltre risulta chiaro da questi esempi, la narrazione asciutta e distaccata che abbiamo trattato in 5.3 è qui scesa dalla sua posizione alta e si è calata nell'universo narrato, diventando quasi tutt'uno con i personaggi. Oppure possiamo dire che la voce narrante rappresenta un personaggio presente tra gli altri, ma che si trova in una posizione ritirata e da lì mimetizza gli altri personaggi. Scendendo al livello dei personaggi, la voce narrante si fa ingenua come lo sono le altre, mantenendo però una sfumatura di distacco e ironia nel riportare le frasi altrui, per esempio queste sulla domestica Ombretta: “La Rirí disse che avevano fatto male a riprenderla, perché certo avrebbe dato guai. Cettina invece disse che avevano fatto bene, perché quella Ombretta era di cuore buono, e perché se le si stava dietro con un poco di pazienza poteva anche diventare una ragazza con le mani d'oro. E soprattutto avevano fatto bene perché sennò finiva puttana” (100).

Se ora prendiamo in considerazione le tracce di vocalità in *Famiglia e Borghesia*, ci rendiamo conto che non siamo neanche troppo lontani dall'universo di *Lessico familiare*, segnato appunto dalla compresenza di voci che riverberano e si sovrappongono quasi impercettibilmente. Come rileva Mandelli, l'indiretto libero viene spesso associato alle teorie di Bachtin sulla *polifonia*, ossia sulla *plurivocità* (Enciclopedia dell'Italiano 2010).⁵⁹ È importante sottolineare, però, che la polifonia bachtiniana non dipende dalla mera pluralità di voci bensì dal modo in cui interagiscono (Bottiroli 304).⁶⁰ In linea con ciò, lo studioso Luciano Parisi individua tre motivi per considerare polifonica la narrativa ginzburghiana: l'intreccio tra la voce narrante e le voci dei personaggi, il livellamento di queste voci, vale a dire l'assenza di una voce autoritaria, e il gioco citazionale dei personaggi (112). Se con questi criteri il mondo linguistico in *Lessico familiare* è chiaramente polifonico, allora lo è anche in *Famiglia e Borghesia*. La polifonia può in questo caso equivalere a chiacchiere, ossia a parole che misurano il silenzio, per rifarci a quanto detto da Marchionne

⁵⁹ Sull'intrecciarsi tra la voce narrante e le voci dei personaggi (cioè la voce dell'*altro*), scrive Bachtin: “Another's speech – whether as storytelling, as mimicking, as the display of a thing in light of a particular point of view [...] – is at none of these points clearly separated from authorial speech: the boundaries are deliberately flexible and ambiguous, often passing through a single syntactic whole, often through a simple sentence, and sometimes even dividing up the main parts of a sentence” (Bachtin 308).

⁶⁰ Afferma lo studioso Giovanni Bottiroli: “[...] polifonia vuol dire pluralità di *voci divise*, incrinata, internamente dialettiche o dialogiche. Vuol dire anche che nessuna voce riuscirà mai a sovrastare le altre, nessun punto di vista imporrà definitivamente sugli altri e ne decreterà la compiutezza” (305).

Picchione sopra. Ma rende tuttavia più complesso il mondo linguistico delle opere, in quanto riempie il vuoto creato dal silenzio interpersonale.

Per riassumere, in *Famiglia e Borghesia* troviamo combinate più modalità di discorso. Prevale però la forma indiretta, che accentua la difficoltà di parlarsi da parte dei personaggi. A ciò si aggiunge il fatto che gli enunciati in forma diretta sono intersecati, come dice la scrittrice, nel tessuto narrativo. A causa delle soluzioni grafiche, l'incomunicabilità ottiene anche una dimensione visiva. Tuttavia il discorso indiretto libero, frequente nelle opere ginzburghiane e anche nei racconti qui trattati, fa emergere le voci dei personaggi, trasmettendo una certa vitalità linguistica che si pone in contrasto con il silenzio che vige tra i personaggi, con la dominanza dello sguardo e con il tono altrimenti distaccato della voce narrante.

5.7 La ripetizione

La scrittura ginzburghiana è caratterizzata da frequenti ripetizioni.⁶¹ Infatti, la ripetizione è talmente frequente, sia nella narrativa sia nella saggistica, che è lecito considerarla la figura retorica prediletta della scrittrice.⁶²

In generale, la ripetizione è un mezzo retorico particolarmente significativo in quanto attira l'attenzione sul linguaggio stesso. È quindi un espediente di *foregrounding*, ovvero di messa in rilievo del linguaggio, come sottolinea il critico inglese Steven Connor: "It is repetition more than any other trope which draws the attention of the reader to the medium of language" (15). La ripetizione è una figura ricorrente nella letteratura moderna e soprattutto postmoderna, cioè nelle opere di autori importanti quali Joyce, Beckett, Stein e Robbe-Grillet (Connor 2). Possiamo affermare che anche nell'opera di Ginzburg la ripetizione di suoni, parole e frasi contribuisce alla tematizzazione del linguaggio. Abbiamo inoltre visto che in *Lessico familiare* la ripetizione è il principio fondante del linguaggio della famiglia, che non esisterebbe se non per la ripresa di parole e frasi. In *Lessico familiare* la ripetizione assume un aspetto ludico, accentuando la materialità della parola: ricordiamo peraltro la disposizione della scrittrice a "ripetere all'infinito" le parole

⁶¹ A tal proposito vogliamo segnalare un fatto curioso. Nell'articolo "Repetition" su Wikipedia (in inglese), si è infatti ricorsi a una frase di Ginzburg per illustrare l'utilizzo della ripetizione. Ecco la frase citata, tratta dal saggio "Silenzio" e tradotta in inglese: "Today, as never before, the fates of men are so intimately linked to one another that a *disaster* for one is a *disaster* for everybody" (22.01.2014).

⁶² Come accentua Gagliardi, la ripetizione è molto più frequente nella lingua parlata che scritta. Il fatto che Ginzburg nella sua narrativa tenga a riprodurre la lingua parlata, contribuisce già di per sé all'alta frequenza di ripetizioni.

che le sono care. Dall'altra parte, trattando *Lessico familiare* abbiamo accennato al fatto che la ripetizione può essere un indizio di risorse linguistiche esaurite ovvero un infinito tornare su se stesso. Connor fa notare che la ripetizione è essenzialmente ambigua; se da una parte è il principio fondante del linguaggio, dall'altra parte è la dissoluzione dello stesso. È infatti impossibile usare il linguaggio senza ripetersi, ma se uno soltanto si ripete, non si esprime più niente (16).

La studiosa Elena Gagliardi ha scritto un interessante articolo sul fenomeno, intitolato "Forme della ripetizione nei romanzi epistolari di Natalia Ginzburg". Innanzitutto, Gagliardi constata che le ripetizioni ginzburghiane sono di carattere sia tematico sia linguistico: "Questa costante riproposizione dell'identico è talmente radicata nell'*usus scribendi* dell'autrice che la si può ritrovare non soltanto a livello microstrutturale, lessicale e sintattico, ma perfino in quello tematico, macrostrutturale" (63).⁶³ Respingendo l'opinione di chi sostiene che la ripetizione ginzburghiana è mera povertà linguistica,⁶⁴ Gagliardi propone di evidenziarne i veri motivi, ovvero di trovarne le radici tematiche. Non possiamo scendere nei particolari dell'analisi di Gagliardi, che è molto approfondita; né siamo interessati a classificare le varie strutture ripetitive in *Famiglia* e *Borghesia*. È tuttavia utile considerare le affermazioni principali di Gagliardi. Vogliamo poi aggiungere qualche riflessione nostra.

In primo luogo, Gagliardi discute il legame che esiste tra memoria e parola. La parola è il veicolo del ricordo e va perciò ripetuta: "La voce, e quindi le parole, sono [...] lo strumento della memoria: il verbo *dire* allora si rivela una sorta di sinonimo di *ripetere*" (89). Siccome garantisce la conservazione del ricordo, la ripetizione è creatrice di unità, identità e permanenza. Questa funzione è, ovviamente, quella che prevale in *Lessico familiare*. In secondo luogo, Gagliardi afferma che la ripetizione ha funzione chiarificante in un mondo enigmatico e complesso; questo è in linea con il generale intento comunicativo della scrittrice. Come scrive Gagliardi, "l'elementarità del linguaggio deriva dalla coscienza della difficoltà degli strumenti formali a rispecchiare un mondo considerato come oscuro e labirintico, cui l'autrice tenta di contrapporre, almeno sulla pagina, ordine, trasparenza, chiarezza" (90). A questo motivo è collegata la ripetizione come rafforzamento semantico di parole sterili ovvero senza "carica espressiva", come dice Gagliardi; essendo consapevole dell'inadeguatezza della lingua, nella ripetizione si cerca quindi di

⁶³ Gagliardi osserva inoltre che elementi vengono ripresi non solo all'interno dello stesso testo, ma anche da un romanzo all'altro (86).

⁶⁴ Come scrive Steven Connor, nella cultura occidentale la ripetizione è considerata negativa e parassitica, di statuto secondario rispetto all'originale. Si può però ribaltare la questione: l'originale non esiste se non per la possibilità di essere ripetuto (3).

“persuadere alla certezza della parola” (90). Se le parole ripetute in *Lessico familiare* sono espressive, nei romanzi “romani” sono invece diventate fredde e sfuggenti. Secondo Gagliardi, la funzione della ripetizione è allora di “aiutare” le parole alienate “a salvare almeno qualche frammento del reale” (87). La studiosa conclude sostenendo infatti che la ripetizione nei romanzi epistolari è l’espressione di una crisi del linguaggio: “La ripetizione [...] è insieme testimonianza e conseguenza della crisi del linguaggio, ed in questi due romanzi in particolare [...] del frantumarsi dello *specchio* della scrittura. Il ritorno dell’eguale aiuta dunque a consolidare una lingua di cui si è incerti per la consapevolezza della sua debolezza [...]” (93).

A parte il fatto che la forma epistolare consente, come osserva qui Gagliardi, delle riflessioni metalinguistiche sulla *scrittura*, le affermazioni generali sulla crisi del linguaggio sono da estendere anche a *Famiglia e Borghesia*.⁶⁵ Ciò è dovuto a due fattori: sono tematicamente vicini ai romanzi epistolari e sono peraltro scritti e pubblicati nello stesso periodo di tempo.

Vediamo ora alcuni esempi di ripetizione tratti da *Borghesia*. Nel seguente passo sono da notare la ricorrenza di “gatti”, “*moquette*” e “vento d’aprile”, nonché l’insistenza sul verbo *dire*, discusso da Giorgio Bertone:

Ilaria sapeva che il cognato non era per nulla tenero con gli animali. Poi siccome la *moquette* l’aveva scelta e fatta mettere lui, poteva succedere che dicesse che i gatti rovinano le *moquettes*. Così infatti disse. Disse inoltre che le *moquettes* s’impregnano dell’odore dei gatti, e delle pulci dei gatti, e quella *moquette* era certo già un nido di pulci. Ilaria disse che riguardo all’odore, essa aveva spruzzato “vento d’aprile”. Pietro disse che gli era odioso l’odore di “vento d’aprile”, i Devoto ne facevano uso e lui li aveva pregati di non spruzzare “vento d’aprile” mai più. Ombretta disse che sentiva le pulci saltarle sulle gambe (75).

Nell’iterazione di *moquette* si sente quasi l’eco del padre Levi dire *cocotte*: quindi è come se vi sia un lieve senso di divertimento nel pronunciare una parola dai suoni stranieri. Notiamo lo stesso atteggiamento ossessivo e giocoso anche nella ripetizione di “vento d’aprile”. Volendo, ritroviamo perciò la fascinazione, per quanto infantile, per la qualità materiale anziché semantica della parola, saliente in *Lessico familiare*. Questo aspetto viene però tralasciato nell’esposizione di Gagliardi.

Dall’altra parte potremmo considerare le ripetizioni come tentativi di rafforzamento semantico da parte dei personaggi, e in questo senso la ripetizione è il segno di una crisi del

⁶⁵ In *Famiglia e Borghesia*, il tema della scrittura non è tanto presente come nei romanzi epistolari; tuttavia, come in molte opere ginzburghiane anche qui compare la figura dello scrittore fallito o incapace di terminare i suoi libri: Ilaria, Carmine, Pietro, Olga, Emanuele e Ivana, che è traduttrice. Torneremo alla figura dello scrittore in 5.11.

linguaggio, come è stato delineato da Gagliardi. In altre parole, la ripetizione funge da consolidamento di una lingua ritenuta debole; equivarrebbe inoltre a quanto Connor definisce “the attempt to close the gap between word and thing” anche se, aggiunge, “it is repetition which insistently opens up that gap” (33).⁶⁶

Ma questo “persuadere alla certezza della parola” è forse più evidente nella ripetizione di parole scarne e sfuggenti, come nel brano qui sotto, quando Pietro, parlando della ragazza di cui è innamorato, finisce per dire ad alta voce la frase che teme, cioè che lei “ama solo se stessa”:

Infine una sera disse che si sposava. Parlava a voce molto bassa, seduto nella poltrona nella sua solita poltrona [...]. La giovinezza di lei lo affascinava ma anche lo respingeva. Era una giovinezza di qualità fredda, indifferente, sprezzante e perfettamente silenziosa. Lui la sposava per capirla, perché non la capiva. Ilaria disse che era però meglio se prima la capiva e poi la sposava. Lui rispose che non gli riusciva più di vedere il meglio e il peggio, *aveva la testa molto confusa, non aveva più dei pensieri ma solo tristezza e ansia. Lasciava la lunga coda del gatto*. “A lei *piacciono* i gatti, – disse. – E anche i cani. Tutti gli animali. Va a cavallo. È brava, ha *vinto* anche delle gare. Ha delle anfore, delle medaglie. *Vince* sempre. È di quelli che *vincono*. Forse cambieremo casa. *Non le piacciono* le scale a chiocciola. *Non le piacciono* gli attici. *Ama* i pianoterra. Dovrò cercare un pianoterra, con un giardino. *Ama* gli alberi, la campagna, e in città i giardini. O meglio crede di *amare* i giardini, ma non *ama* in verità niente, salvo se stessa” (86-7, corsivi nostri).

In questo caso di certo la ripetizione non è di carattere ludico, ma è piuttosto l’espressione di un rapporto difficile con il linguaggio da parte di Pietro. Le parole ripetute sono acquatiche e prive di “carica espressiva”, come direbbe Gagliardi. La ripetizione sembra aver funzione innanzitutto rafforzativa, nel senso che aiuta Pietro a riconoscere il significato delle proprie parole; Pietro parla a stento, ma il ritmo della ripetizione, accompagnato dal lasciare la coda del gatto, lo aiuta a tirare avanti, a cominciare un’altra frase dopo l’altra finché non arriva alla conclusione del proprio ragionamento: l’affermazione desolante che la ragazza ama solo se stessa. Dall’altra parte la ripetizione può segnalare l’esaurimento del linguaggio ovvero delle risorse linguistiche: Pietro non sembra affatto disporre di tante parole, ripetendo perciò le poche che gli vengono in mente.

Abbiamo stabilito che rispetto a *Lessico familiare*, in *Famiglia e Borghesia* l’espressività delle parole è venuta meno: nell’assenza di un lessico familiare è rimasto un linguaggio freddo e

⁶⁶ Secondo Connor, la ripetizione comporta un movimento contraddittorio: la ripetizione da un canto “expresses a desire not to let any particle of the meaning get away, to clasp tightly the meaning of words in the words”; dall’altro canto, la ripetizione “and more especially the consciousness of repetition, actually prises open the crevice between word and thing” (33). In questo senso la ripetizione è sia la negazione sia la rivelazione dello scarto tra mondo e cosa.

sterile. Nei casi estremi, in momenti di confusione o disperazione, la ripetizione di parole scarne e acquatiche sfocia nel balbettio, ossia nel non-linguaggio. Quando muore Amos Elia, Carmine comunica frettolosamente a Ninetta di dover partire subito per Todi con Ivana e Matteo perché, come dice lui, vanno “tutti a Todi”. Dalla bocca di Ninetta, esclusa dalla solidarietà suscitata dalla scomparsa di Amos Elia, escono allora poche parole scarne e ripetute, al limite del balbettio: ““Chi tutti, – disse, – tutti a Todi, chi”” (22). Partendo per Todi, Carmine se la vede seduta da sola sul letto, confusa, con “la frangia immobile, gli occhi perplessi, mentre ripeteva ‘tutti chi’” (22).

Dalle nostre osservazioni viene riconfermata la sostanziale ambiguità della ripetizione che sottolinea Connor. In *Famiglia e Borghesia* troviamo in un certo senso le tracce della volontà iterativa giocosa e infantile. A confronto con *Lessico familiare*, però, l'impressione generale è che la ripetizione sia stata privata del suo nucleo vitale, del suo materiale più duttile ed originale: il lessico. Nell'assenza di un glossario da tramandare, si tratta, con poche eccezioni, di una ripetizione di parole sterili, che non riportano memorie e che non contribuiscono a un vocabolario familiare. In linea con quanto afferma Gagliardi sui romanzi epistolari, la ripetizione sarebbe allora un modo di rafforzare “lo spessore semantico” di parole sterili. In *Famiglia e Borghesia*, perciò, la ripetizione è più una questione di colmare il varco tra linguaggio e mondo che non la preservazione o il potenziamento di un linguaggio comune già consolidato.

In una prospettiva più ampia, constatiamo che la ripetizione è un elemento imprescindibile nella scrittura ginzburghiana, costituendone quasi l'atto fondamentale: l'autrice sembra ricorrere all'iterazione per automatismo o impulso, come a sostegno che il linguaggio “is defined and enabled by its capacity for reuse” (Connor 15). Dall'altra parte, nella sua scrittura Ginzburg mette in chiaro, coscientemente o no, la linea molto sottile che corre tra possibilità ed esaurimento, tra linguaggio e non-linguaggio.

5.8 Le riflessioni metalinguistiche e l'ossessione onomastica

Uno dei tratti più interessanti di *Famiglia e Borghesia*, almeno per quanto riguarda il nostro argomento, sono le riflessioni metalinguistiche che vi troviamo.⁶⁷ Che cosa intendiamo per

⁶⁷ Secondo Gagliardi, nei romanzi epistolari la coscienza metalinguistica dei personaggi è “molto alta” (91). Come nel caso della ripetizione, la studiosa collega le riflessioni metalinguistiche dei personaggi alla coscienza o consapevolezza di una crisi del linguaggio. A nostro parere, le tante riflessioni metalinguistiche nei romanzi epistolari costituiscono quasi un sottogenere all'interno delle opere.

riflessioni metalinguistiche? È, in breve, il fenomeno per cui i personaggi, la voce narrante inclusa, commentano e si domandano sui nomi o parole propri e altrui. Tuttavia, in *Famiglia e Borghesia* tali riflessioni sono nate da un punto di visto basso, umile ed ingenuo, lontano da intellettualismi e approfondimenti sul significato delle parole; ci viene da definirle, con un'espressione tratta da *Borghesia*, "di qualità strana e povera" (84). Per il loro carattere *naïf*, forse non sono affatto da considerare riflessioni bensì domande e perplessità. Da un punto di vista stilistico, l'inserzione delle riflessioni è un curioso modo di mettere in rilievo il linguaggio da parte della scrittrice.

Vi è in *Borghesia* un interessante esempio del fenomeno, legato alla comparsa e ricomparsa dell'aggettivo "meraviglioso" che, nonostante sia una parola piuttosto banale e semanticamente non di rilievo, confonde e lascia perplessa Ilaria. La parola appare prima sulla cartolina spedita dalla ragazza-domestica Ombretta in vacanza: "Sulla cartolina Ombretta aveva scritto: 'Posti meravigliosi'" (88). Poco più tardi Aurora, la figlia di Ilaria, definisce il suo nuovo fidanzato Emanuele un "ragazzo meraviglioso" (89). In seguito, quando invece la Rirí descrive Emanuele come "brutto e grasso", l'aggettivo "meraviglioso" entra nella testa di Ilaria come un elemento disturbante: "A Ilaria in quel periodo ronzava in testa la parola 'meraviglioso', perché ricordava la cartolina di Ombretta, 'posti meravigliosi', e perché meraviglioso era a dire di Aurora quell'Emanuele, che essa non riusciva a immaginare tanto brutto e grasso, come la Rirí lo dipingeva" (91).

È chiaro che questa specie di riflessione metalinguistica (se così la possiamo chiamare, dato che Ilaria sembra del tutto passiva di fronte alla parola) è lontana dall'essere un'elaborazione intellettualistica sul significato della parola tantomeno una metafora cerebrale della crisi del linguaggio. La perplessità di Ilaria di fronte a questa parola suggerisce tuttavia una confusione linguistica o uno smarrimento interpretativo. Per quanto banale sia la parola, Ilaria sembra incapace di penetrarne il significato, la funzione o la natura.

È interessante che poco tempo dopo il passo appena citato, la parola "meraviglioso" compaia di nuovo, riguardo all'arrivo di una nuova gattina: "Era una gattina, disse la Rirí, meravigliosa" (92). Questa volta la parola non viene però commentata né dalla voce narrante né dai personaggi. È perciò un cenno ironico, appena avvertibile, che fa parte della rete di riprese e citazioni presente nei racconti. Quindi, nell'arco di poche pagine, l'aggettivo "meraviglioso" appare in quattro contesti diversi, creando così una vera catena di parole dove l'una allude all'altra. Questa catena di parole sembra illustrare il principio dialogico per cui tutti gli enunciati si collegano

e si rispondono a vicenda: nessuna parola è neutra, ma è sempre contestualizzata, ovvero popolata dalle intenzioni altrui (Bachtin 292). Al lettore che si rende conto della quarta comparsa di “meraviglioso”, è apparente l’allusione ai casi precedenti della stessa parola e, ironicamente, alla confusione da essa destata. Infatti, ulteriori comparse di “meraviglioso” farebbero parte della stessa rete di richiami.

Nel quadro della riflessione metalinguistica rientra anche la profusione di nomi e soprannomi, spesso oggetti di commento da parte dei personaggi o della voce narrante. Vi si aggiunge la nitida registrazione dei vari timbri di voce, bassa, rauca, atona, fioca o gutturale che sia; ovvero, come dice Ninetta al sentir echeggiare la voce di Ivana: “Dio che voce” (17).

Ora, nelle opere abbondano i nomi curiosi ed eccentrici, quali Ciaccia Oppi, Puccio Paglia, Oreste Padùla, Amos Elia, Isa Meli e Giose Quirino. Si tratta, in effetti, di una vera ossessione onomastica, che riguarda i nomi tanto degli animali e burattini che degli uomini. Quindi, siccome il primo gatto tragicamente è “morto senza nome”, Ilaria tiene molto ad attribuire un nome agli altri suoi gatti (83). Così il secondo gatto viene chiamato Pelliccia, “per il folto pelo, e perché aveva la pelliccia la Rirí quel giorno che erano andate a prenderlo”, mentre la prima gatta è battezzata Ninna-nanna, “perché le piaceva tanto dormire” (83, 92). In questa ottica non possiamo neanche tralasciare il primo burattino fabbricato da Aldo, di nome Mustafà, e il cane di Amos Elia, chiamato Sceriffo.

In *Lessico familiare*, i soprannomi costituiscono certamente un elemento importante del gergo leviano. Pensiamo, per esempio, alla “bimba del babbo”, al Barbison o al Demente. Dietro il soprannome vi è poi un motivo, una storia; il Demente è così chiamato per essere il medico dei dementi (22). Nel caso di *Famiglia* e *Borghesia*, abbiamo già fatto notare i molti soprannomi attribuiti a Giose Quirino. Nelle opere assistiamo, però, non soltanto all’ossessione ma anche alla *confusione* onomastica: i nomi spesso sono fonte di dubbi, discussioni o dissensi.

La ragazza di cui è innamorato Pietro si chiama Domitilla, ma viene chiamata la monachina, un soprannome attribuitole da Rirí: “Era una ragazza piccola piccola, un microbo. Era una specie di monachina. Monachina come, chiese Ilaria. Ma sí, disse la Rirí, una di quelle monachine fredde, che ridono poco, tengono le labbra strette, non guardano in viso” (81). Tuttavia, il motivo del soprannome, ovvero la storia che vi sta dietro, sfugge, o perché non convince Ilaria o perché si perde nel tempo: “Ilaria e la Rirí continuavano a chiamarla ‘la monachina’, però Ilaria in verità non

capiva bene perché avessero preso l'abitudine di chiamarla così" (101). Inoltre, la domestica Ombretta sbaglia il nome di Domitilla, scambiandolo per "Petronilla o qualcosa così" (100).⁶⁸

La Rirí, che nel libro viene introdotta come la signora Devoto, possiede infatti tre nomi: "La Rirí era la signora Devoto. Il suo nome era Ginevra, ma la chiamavano tutti Rirí. Pietro invece diceva "la Ginevra", ironicamente e severamente, ed era forse il solo essere al mondo a chiamarla con quel nome" (78). Il fatto che Pietro sia l'unico a chiamare la Rirí con il suo vero nome, è possibilmente un'immagine della sua solitudine esistenziale, ma è anche un cenno al loro passato condiviso, da cui la Rirí sembra voler prendere le distanze. La Rirí stessa è scontenta che Pietro le attribuisca ancora il nome di battesimo: "Non sopporto che tu mi chiami la Ginevra, – lei disse. – Io sono la Rirí, è questo il mio nome" (85). In modo simile, Ninetta si lamenta di come Carmine pronunci il nome di sua madre: "Evelina. Smettila di dire Evelina, disse la Ninetta, hai un modo di dire il nome di mia madre tanto canzonatorio, e non mi piace. Il sorriso era sempre radioso e immobile, ma la voce era acrimoniosa" (17). A tratti pare perciò che le parole e i nomi non trovino la risonanza, riconoscimento o senso di appartenenza che destano tra i Levi. Alle parole si legano, invece, circospezione e cautela, ancora da contrapporre all'eccentricità linguistica in *Lessico familiare*. In una cena da Carmine e Ninetta, Ivana, che si è decisa a non "pronunciare nemmeno la più infima fra le menzogne", si azzarda a paragonare il loro lume, "di carta bianca pelosa, lungo lungo, che penzolava giù dal soffitto", a un preservativo (16). Il paragone non è gradito, e nemmeno la parola "preservativo". Così la scena, che in realtà è molto comica, delinea la norma linguistica che vige in casa di Carmine e Ninetta, una norma sorvegliata da Evelina:

Subito finita la cena la sorellina piccola andò via, e con lei il cameriere, essendo egli di proprietà della madre, che abitava al piano di sotto, e quando se ne furono andati Carmine disse che sperava che la parola "preservativo" non fosse stata da loro udita, e non venisse riferita al piano di sotto. Erano, al piano di sotto, molto guardinghi nelle parole che si potevano usare. Era molto guardinga, Evelina. Quando imprestava il cameriere faceva mille raccomandazioni, non affaticarlo, [...] non pronunciare in presenza sua né parole scandalose né osservazioni stravaganti (16-17).

⁶⁸ Lo smarrimento onomastico riguarda anche i cognomi dei bambini di Ivana e di Aurora in *Famiglia e Borghesia* rispettivamente. Angelica, la figlia di Ivana, porta il cognome materno Riviera, risultando "di padre ignoto"; le figlie di Aurora, invece, pur essendo nate dalla relazione con Emanuele, portano il cognome di Aldo poiché egli non ha "fatto il disconoscimento della paternità" (11; 114). La confusione dei cognomi è in questo caso un'espressione delle travagliate relazioni familiari e dell'assenza della figura paterna.

Quindi, se in casa Donati non sono ammesse parole “scandalose” o spudorate, in casa Levi vige l’anarchia linguistica, che dà via libera all’invenzione, alle parole spregiudicate e nonsensiche e alle urla del padre. Tuttavia, sappiamo che l’eccentricità linguistica dei Levi sfocia a tratti nel personaggio di Matteo Tramonti e nei giochi di parole considerati sopra. È quindi indicativo che più tardi sia proprio Matteo Tramonti a rompere la regola e pronunciare, vedendo anche lui il lume di carta penzolare dal soffitto, la parola “proibita”: “È *pvpvio* un *pvesevativo*” (42).

Prestiamo ora attenzione al rapporto tra Ivana e Carmine, che è segnato dalla tensione fra il riconoscersi e il rifiutarsi. Questa oscillazione si rispecchia infatti anche nel linguaggio, ovvero nella loro coscienza metalinguistica. A prova degli anni trascorsi lontani e del fatto di non possedere un linguaggio condiviso, Ivana non si riconosce più nelle parole di Carmine. Quando egli dice la parola “deliziosa”, lei ne esprime un giudizio negativo:

Essa notò quell’aggettivo, ‘deliziosa’, era una parola che non gli apparteneva, che un tempo egli non avrebbe usato. [...] Gli disse poi che non capiva perché quel bambino venisse chiamato Dodò, trovava odioso chiamare i bambini con vezzeggiativi e nomignoli, Dodò, Fufú, Pupú, che abitudine irritante, smorfiosa, odiosa. Lui si offese, e le disse che lei non era diventata noiosa perché noiosissima, lunatica e piena di fisime era sempre stata. Venne però, subito dopo, da lei (14).⁶⁹

Lo sdegno di Ivana sconvolge Carmine, ma non troppo: infatti, va da lei lo stesso. Anzi è come se questo scambio di battute, vicino alla lite, sia uno spunto di vitalità: alle parole di Ivana fanno contrappunto quelle di Carmine, che sono sì odiose ma anche più espressive delle sue solite parole sommesse.

Nel seguente passo è messo in chiaro il desiderio comunicativo di Carmine, un parlare che tende a sfociare nel narcisismo, ma che Ivana condanna come “tetraggini e fatuità”:

In verità non andava in via del Vantaggio da circa dieci giorni, perché l’ultima volta che c’era stato, Ivana era occupata a finire una traduzione, ed era stanca e nervosa, e appena l’aveva visto entrare gli aveva gridato che a lei delle storie della Ninetta, e degli amori della Ninetta, e dell’uomo con la faccia da scimmiotto, non gliene importava nulla, ma nulla, e non voleva sentirne parlare. Lui le aveva dette che aveva pur necessità di parlare a qualcuno di se stesso. Sennò a che cosa servivano gli amici. Lei gli aveva risposto che non veniva affatto da lei a parlare di se stesso, magari avesse parlato di se stesso, parlava invece di tetraggini e fatuità. Non faceva altro che almanaccare sull’uomo con la faccia da

⁶⁹ Troviamo commenti simili in *Caro Michele*. In una delle lettere di cui è composto il romanzo, scrive la madre di Michele: “La bambina l’hanno chiamata Vanessa. Scemi. Dimmi tu se è un nome da mettere a una bambina” (103).

scimmiotto. Pure lo sapeva bene che, con o senza lo scimmiotto, i suoi rapporti con sua moglie erano, da gran tempo, una frana (40).

Attraverso il discorso indiretto libero sentiamo qui la voce indignata di Ivana, che trova insopportabili i discorsi di Carmine; spinta dalla gelosia, Ivana è, ovviamente, stanca di sentirlo parlare di una vita che in realtà non le appartiene. D'altro canto, però, notiamo anche il suo attaccarsi all'espressione *faccia da scimmiotto* o soltanto *scimmiotto* che, come ricordiamo, è il soprannome di Giose Quirino, condiviso da tutti i membri della cosiddetta famiglia e perciò da considerare un esile punto di riferimento, ossia il lemma di un vocabolario familiare purtroppo inesistente. Più avanti, quando Ivana e Carmine finalmente si trovano insieme ad affrontare il loro passato, si riscoprono anche le parole che usavano dire, il loro lessico condiviso: “‘Era perfino troppo soleggiata, la nostra terrazza, – lei disse, – non c’era un filo d’ombra, e non un albero lì intorno. Solo tetti. Non c’era clorofilla [...]’. ‘Sí, mi ricordo che parlavi sempre della clorofilla, – lui disse, e rise [...]’” (67, corsivo nostro).⁷⁰ Carmine e Ivana si riconoscono, seppure per un attimo, in questa insignificante parola del passato, che li mette anche in grado di ridere. Attraverso questa parola scomparsa ma ritrovata, emerge la loro vita passata insieme.

In *Famiglia e Borghesia* è resa manifesta la realtà sociale della parola. Come dice Bachtin: “[...] in real life people talk most of all about what others talk about – they transmit, recall, weigh and pass judgment on other people’s words, opinions, assertions, information; people are upset by others’ words, or agree with them, contest them, refer to them and so forth” (338). Tuttavia, se i personaggi sono palesemente indirizzate alle parole altrui, commentandole e talvolta conservandole, non di rado se ne irritano: a differenza di *Lessico familiare*, i soprannomi e i modi di dire sembrano creare non tanto appartenenza e riconoscimento quanto sdegno e noia. In questo modo le parole diventano una prova del varco che li separa anziché l’elemento che li unisce. Nei commenti dei personaggi si rivela però la coscienza della difficoltà di parlarsi, ovvero il rimpianto di un linguaggio condiviso. Le riflessioni o le ingenuie interrogazioni metalinguistiche svelano inoltre le perplessità dei personaggi nei confronti del linguaggio.

⁷⁰ In questa frase notiamo, inoltre, l’uso dell’imperfetto che, come osserva Grignani, è il tempo verbale dominante in *Lessico familiare*: “Un primo tratto distintivo è il prevalere netto dell’imperfetto durativo-iterativo. Particolarmente redditizio nei verbi introduttori di dialogo, esso rende tangibile l’idea di consuetudine e di durata, una circolarità del tempo della memoria [...]” (141).

5.9 “Morto il tuo gatto”: il linguaggio, la memoria e la morte

“Morto il tuo gatto”, afferma Aurora, senza giri di parole, quando muore il primo gatto di sua madre Ilaria. Queste parole aspre e dirette fanno impressione a Ilaria, che perplessa si rende conto, “come già aveva notato altre volte nella sua esistenza, che la figlia provava una sorta di piacere sottile nel comunicarle delle disgrazie” (77).⁷¹ Decisa di non voler parlare della morte del gatto con “anima viva”, Ilaria è però infestata da parole che, anche qui, le ronzano in testa: “Pensava dei pensieri immobili. ‘Anche i gatti muoiono’ sillabava una voce nella sua testa insensatamente” (78). In primo luogo, questo sillabare *insensato* è presumibilmente l’indicazione di un rapporto complicato e estraniato con il linguaggio, come nel caso di “meraviglioso” di cui sopra. Le parole, per quanto banali, assumono un aspetto enigmatico e onirico.⁷² In secondo luogo, se la voce sillabante dice che muoiono *anche* i gatti, vuol dire che muoiono *soprattutto* le persone, cioè il marito e il figlio di Ilaria, che nella sua vita sono rimasti due vuoti indicibili. Quindi, la voce le dice delle parole in qualche modo veritiere. Il fatto che Ilaria rifiuta di parlare del gatto morto, peraltro morto senza nome, equivale alla sua negazione della scomparsa di persone ben più significative del gatto. Evidentemente la parola “morto” la disturba; è una parola che contiene il dolore e la verità che ha cercato di piegare.

Entrambe le opere si chiudono con la scomparsa delle rispettive figure protagoniste Carmine e Ilaria. Ora, qual è il ruolo del linguaggio di fronte alla morte, alla dimenticanza e alla memoria? Infatti, l’affermazione “maliziosa” di Aurora diventa il punto di partenza per una serie di riflessioni sul linguaggio e sulla morte. Come vedremo, il gatto costituisce il pretesto necessario per poterne parlare.

Il tema della conversazione seguente è il nuovo gatto Pelliccia, ferito in una rissa e ormai riposante nel suo cesto: “Pietro disse: ‘Peccato. Era un gatto molto simpatico. Mi piaceva. Mi ero quasi convertito ai gatti’. Aurora disse: ‘Noi siamo sfortunati coi gatti’. *Ne parlavano come se fosse già morto.* ‘Smettetela di fargli l’elogio funebre, – disse la Rirí. – È più vivo di tutti noi. Ci

⁷¹ Nello stesso modo Lucrezia, uno dei personaggi ne *La città e la casa*, riflette che “Serena prova sempre un certo piacere a darmi delle cattive notizie. Mi vuole un gran bene, io lo so, eppure le fa piacere dare delle notizie cattive. Le si accendono gli occhi di una strana luce” (161).

⁷² È interessante, perciò, di nuovo osservare un fenomeno parallelo in *Caro Michele*, cioè la comparsa misteriosa, e in questo caso letteralmente onirica, della parola “ambidestro”: dopo una discussione della presunta omosessualità di Michele, in cui compare spesso la parola “ambidestro”, la sorella di Michele, Angelica, se la sogna: “Nel suo sogno, c’era solo questa parola e delle maioliche sparpagliate in una pineta” (86).

seppellirà tutti” (84-85, corsivo nostro). In primo luogo, vediamo la centralità della parola “morto”. Siccome Pelliccia guarisce diventando un gatto “grosso e forte”, Pietro è costretto ad ammettere che aveva torto: “Non è *morto*, – diceva Pietro ogni volta che lo vedeva, – quella sera sembrava proprio *morto*” (86, corsivi nostri). Quando più tardi Pelliccia scompare sui tetti, Pietro è di nuovo convinto che sia morto (94). La ricorrenza della parola “morto” si rifà perciò all’enunciato amaro di Aurora, “morto il tuo gatto”.⁷³

In secondo luogo è da notare, come dice la voce narrante, che i personaggi parlano del gatto appunto *come se fosse morto*: questa specie di riflessione sarà più volte ripresa e si estenderà a riguardare non solo i gatti ma anche le persone. Quando Aurora lascia Aldo a favore di Emanuele, Aldo rimane chiuso nella sua camera a fabbricare burattini. Dice Pietro che “Aldo non era gran cosa”, parlandone “*come se fosse morto*, o lontano”, anche se Aldo “era sempre là, nell’appartamento accanto, con i suoi burattini” (90, corsivo nostro). Più avanti, quando la situazione si è del tutto ribaltata, essendo Aldo e la monachina fuggiti via insieme, Ilaria e Pietro rimangono da soli in silenzio: “Pietro e Ilaria si erano sempre parlati poco, e continuarono a parlarsi poco. [...] Di Aldo e della monachina *non si parlava mai, come se non fossero mai esistiti*” (110, corsivo nostro). Quindi, dal parlare del *gatto* come se fosse morto, si è arrivati al parlare delle *persone* come se fossero morte. E qui si ritorna, perciò, al trauma iniziale di Ilaria: della scomparsa del marito e del figlio, di cui non parlano mai, e che infatti hanno portato a *pesare ogni sillaba affinché suoni leggera* (79).

In *Famiglia* e *Borghesia* il dolore è velato con silenzi e, nel caso di Ninetta, anche con sorrisi. Sia Carmine in *Famiglia* sia Ivana in *Borghesia* sono reticenti a parlare delle persone scomparse; in altre parole, è come se queste persone non fossero mai esistiti. Per contrasto, di Amos Elia si parla come se fosse ancora vivo; raccontando di lui e le sue storie, Amos Elia rimane nella memoria di chi lo conosceva: “Poi a un tratto, mentre stavano seduti a riposare su un prato, Ivana e Matteo Tramonti si diedero a parlare di Amos Elia *lietamente*, e *come se fosse stato ancora vivo*. Quando cantava. Quando cucinava il minestrone. Quando raccontava certi sogni che faceva, strani, lunghi, popolati di animali” (26, corsivo nostro). Osserviamo la differenza dagli esempi sopra: qui si parla della persona *lietamente*, cioè non come se fosse morto, ma come se fosse vivo. Notiamo anche il valore positivo asserito al narrare, ovvero ai sogni fiabeschi raccontati da Amos Elia: essi

⁷³ Nell’opera, la parola “morto” fa parte di una rete di rimandi. Comicamente, la Riri si lamenta dei suoi capelli morti (82). Più tardi, la domestica Ombretta è stupita dal volto pallido di Pietro: “pareva un morto” (108).

equivalgono quasi alle storie dette e ripetute in *Lessico familiare*, o come dice il padre Levi: “Quante volte l’ho sentita contare questa storia!” (212).

È quindi nelle parole e nelle storie che continuano a vivere le persone. Infatti è vero che Carmine e Ivana, nella conversazione in cui si ricordano della clorofilla, si mettono a parlare della loro bambina morta, tentando di sciogliere il trauma che li separa: “Ti ricordi la bambina”, Carmine chiede a Ivana (66). Parlando della bambina, essi la riscattano dalla morte, o da quanto è forse ancora peggiore: dal *non essere esistito*. Così Ivana dissocia la bambina e Amos Elia dall’immagine funeraria che è il cimitero: “Lei disse che non le sembrava ci fosse nessun rapporto fra il cimitero e la bambina, e anche nessun rapporto fra il cimitero e Amos Elia, e le sembrava che i morti stessero lontanissimi dai cimiteri, forse odiandoli anche loro, e cercando altri luoghi, forse ogni giorno diversi” (66).

Aurora, da parte sua, è fin da piccola stata educata a non parlare delle cose che fanno male (79). Essendo stata abbandonata da Emanuele, prova un “desidero tremendo” di confessare alla madre la propria infelicità; tuttavia si astiene dalle parole, studiandosi “di essere, con la madre, brusca, fredda e serena, perché lei pensasse che tutto procedeva come sempre”; riflette che l’infelicità è “non solo molto complicata da raccontare, ma anche così umiliante” (114). In questo senso, l’amara frase “morto il tuo gatto” è stato l’unico suo modo di parlare della morte, ovvero l’unica espressione possibile del dolore che ha provato di fronte alla scomparsa del padre e del fratello. Con ciò si spiega forse il “piacere sottile” che la madre pensa di intuire nelle sue parole quando le racconta della sventura del gatto: un ironico cenno al dolore che hanno entrambe taciuto.

Nel bene e nel male, le parole sono inestricabilmente legate alla memoria. Se è troppo doloroso ricordare, è meglio non parlare: ciò è almeno l’opinione di Piero, che prega gli altri di avere “la delicatezza di non parlare di Aldo davanti a lui” poiché non vuole ricordare (112).⁷⁴ In un momento illuminato, Ilaria intuisce la funzione memoriale delle parole, nonché i dolori che sono in esse contenute: “Come le parole diventano con gli anni, disse, cariche di ricordi, e perciò piene di fatica e dolore. Adesso ogni volta che diceva la parola ‘scarpe’ ripensava alla monachina, che aveva il naso a scarpetta” (114). Questa riflessione ci ricorda come la parola “questura” evochi in Natalia Ginzburg gli eventi dolorosi vissuti durante la guerra. Ma la memoria agisce anche per il

⁷⁴ La stessa forma di associazione “sgradita” si ripete la pagina dopo; siccome Aldo aveva un cane chiamato Igòr, Pietro ora vieta l’argomento dei cani: “Erano i gatti, disse la Rirì, una risorsa immensa. E anche i cani. Pietro allora pregò che non si parlasse di cani, perché non voleva ricordare il cane lupo Igòr” (113).

bene. Se non fosse per le parole rimaste nella memoria della scrittrice, sarebbe come se sua nonna, nominata in *Lessico familiare*, non fosse mai esistita.

5.10 Il linguaggio, l'uomo e l'animale

In vari contesti, anche nel capitolo precedente, abbiamo avuto occasione di vedere la presenza degli animali nelle opere, e soprattutto il ruolo dominante dei gatti in *Borghesia*. Ci siamo riferiti, inoltre, all'articolo di Jen Wienstein sull'animale nell'opera di Natalia Ginzburg.⁷⁵ In questa prospettiva è interessante considerare brevemente la comune visione aristotelica e antropocentrica cui abbiamo accennato nel terzo capitolo, cioè la visione che l'uomo si distingue dall'animale per il possesso del linguaggio. Insomma, qual è il rapporto tra il linguaggio, gli animali e gli uomini nelle opere, e in *Borghesia* in particolare?

In *Borghesia* assistiamo infatti a una confusione dei ruoli tra uomini e animali. Dunque, nel racconto le esistenze dei gatti e degli umani si intrecciano, innestandosi allo stesso livello narrativo e affettivo. I gatti sono descritti con tratti umani, al punto da essere quasi interscambiabili con le persone. Così nella scena finale, Pietro, “con la sua logora giacca amaranto, la testa alta, grigia e delicata, i denti bianchi; gli occhi asciutti e severi” in qualche modo riprende il gatto Pelliccia, descritto in precedenza, “con il suo collarino giallo, la coda alta e guizzante e il grosso viso serio” (115, 94). Il parallelo tra i due è ulteriormente accentuato dalle righe d'amore cantate da Pietro quando Pelliccia, colpito dall'amore, scompare sui tetti: “‘Ch'ella mi creda libero e lontano – cantava Pietro, – sopra una nuova via di redenzione’ e furono le parole che Ilaria portò dentro di sé in quel periodo, legandole a una visione di tetti, comignoli e grondaie” (94).⁷⁶ Pietro, innamorato anche lui, sembra ricorrere a questo canto d'amore nell'assenza di parole o espressioni proprie, prendendo inoltre la parte di Pelliccia che scappa innamorato sui tetti.

⁷⁵ Come fa notare Wienstein, anche Cesare Garboli si è reso conto della presenza di animali nell'opera ginzburghiana. Wienstein però non condivide le conclusioni del critico. Per Garboli, i gatti in *Borghesia* sono il “correlativo simbolico, il contrappunto” della famiglia, ma egli non vi trova “nulla di riduttivo” (71). Al contrario, Wienstein ritiene che gli animali abbiano funzione appunto riduttiva: “I personaggi narrativi e teatrali, ripetutamente assimilati al mondo animale, quasi sempre ‘ridotti’, mancano di equilibrio, di stabilità. [...] Questi personaggi, vittime del giuoco riduttivo delle metafore e analogie ‘animali’, risultano sfasati, scombinati, vulnerabili” (274).

⁷⁶ Questo canto è tratto dall'opera *La fanciulla del West* di Giacomo Puccini. Nell'opera di Puccini, le stesse righe sono cantate dal protagonista nella speranza che la fidanzata non saprà che egli è condannato a morte e quindi morirà.

In maniera inquietante, i gatti diventano quindi surrogati e valvole affettivi. È da notare che il primo gatto arriva in casa di Ilaria come se fosse un bebè; insieme al gattino, viene portato un *baby kit*, per così dire, con vaschetta, vitamine e un flacone di deodorante, e vengono dati avvisi sul cibo che esso dovrebbe mangiare. Più tardi, la Rirí sostiene che Ilaria ha “bisogno [...] dell’affetto di una gattina”, e infatti Ilaria ha scoperto “di essere lei, anche per il gatto Pelliccia, la persona più importante di tutto il mondo” (91, 83). I gatti costituiscono il principale tema di conversazione. Come dice Pietro a Ilaria: “Sei fissata con questo gatto [...]. – Non ti si può fare un discorso, hai sempre la testa al gatto. Sei diventata una vera gattara” (88). Tuttavia, se non fosse per i gatti, forse i personaggi non si sarebbero parlati affatto. Come si è visto nello scorso capitolo, i gatti sembrano a volte il pretesto per poter parlare della morte, anzi per potersi addirittura azzardare a *dire* la parola “morte”.

Significativamente, tra i gatti e gli uomini avviene un livellamento anche a piano linguistico: infatti i personaggi parlano dei gatti adoperando termini più adeguati alle persone. Perciò non solo Pelliccia è caratterizzato “un po’ stupido, senza carattere”, ma Ilaria teme persino che sia “lacerato dai rimpianti per quella sorella identica a lui rimasta al negozio della gabbia” (83, 84). Successivamente, la Rirí esorta a trovare una “moglie” a Pelliccia e, infine, alla morte di quel gatto, Ilaria riceve le “condoglianze” della vicina (91, 94). Questa sproporzione linguistica ha effetti sicuramente comici ma produce anche sensazioni più amare, poiché allude ai veri dolori delle persone e delle quali i gatti sono soltanto surrogati. Proiettando sui gatti i sentimenti e le emozioni umani, i personaggi possono parlare di sé ma allo stesso tempo mantenere il distacco necessario dai propri dolori. Quindi dicono sul loro conto le verità della condizione umana: “I gatti in amore impazziscono e smarriscono l’orientamento” (94).

Pur non possedendo un linguaggio verbale, i gatti sembrano tuttavia percettivi alle parole che gli sussurrano gli uomini. A tratti la comunicazione tra uomini e animali appare persino più profonda di quella tra gli uomini: pensiamo innanzitutto al filosofo del linguaggio che ironicamente parla soltanto con il gatto, mormorando qualche parola nel suo orecchio. Ivana in *Famiglia* dà importanza all’abbaiare del cane di Amos Elia, interpretandolo come un lamento del “dispiacere d’essere portato in città” (28). Ilaria, da parte sua, si ispira alla vicina, cui basta mormorare il nome del gatto perché venga da lei (85). Quindi, quando sparisce Ninna-nanna, a Ilaria viene detto di fidarsi della propria voce: “Ninna-nanna sentendo la sua voce sarebbe ritornata subito [...]” (95).

Tra Ilaria e Ninna-nanna ha peraltro luogo una comunicazione di carattere segreto ed enigmatico. Ilaria riflette infatti sulla facoltà del gatto di “guidare i suoi pensieri in una direzione sconosciuta”, avendo inoltre la sensazione che il gatto, quando lei lo guarda, le comunichi l’arrivo imminente della morte (113). Come abbiamo rilevato nell’introduzione alle opere, il gatto è un animale indipendente, misterioso ma anche sinistro in quanto percepisce suoni e visioni nascosti all’uomo. Da questo punto di vista i gatti sono più sapienti degli uomini, e infatti nei racconti i gatti sono presagi funesti di quanto sta per arrivare. La loro è una forma di comunicazione che trascende il linguaggio verbale e umano.

Attraverso il livellamento tra uomini e animali viene messa in discussa la supremazia dell’uomo, per cui vediamo anche un’inversione del rapporto di confidenza con il linguaggio. Se nella visione aristotelica l’uomo gestisce il linguaggio e quindi il mondo, ciò non sembra essere il caso in *Famiglia* e *Borghesia*, in cui gli uomini si caratterizzano per il loro non-linguaggio, ovvero per la loro difficoltà di relazionarsi con le parole, di trovarle e gestirle. Nel seguente esempio, Ninetta rivela un rapporto molto complesso con il linguaggio: “Pronunciò molte frasi confuse e complicate, balbettando e annaspando nelle parole, muovendo le mani nell’aria, senza mai nominare nessuno e vagando nell’astrazione” (42). Dal capitolo sulla ripetizione ricordiamo anche Ninetta balbettare *tutti chi, tutti chi*. Gesti e suoni non verbali sostituiscono le parole.

5.11 Lo scrittore e il fotoromanzo: allusioni al dibattito culturale

L’opera ginzburghiana è pervasa da scrittori, traduttori e simili; solitamente, però, hanno poco successo. Con la figura dello scrittore Ginzburg instaura un parallelo con il mondo reale, cioè oltre la finzione, accennando alla crisi dello scrittore nella società novecentesca.

In *Famiglia* troviamo l’architetto Carmine, che nel periodo di depressione si è avviato al progetto di un libro sulle periferie urbane: non sa decidersi, però, se trovarlo “mediocre” o “nuovo ed originale” (9). In ogni modo, il libro non sarà mai concluso. Ivana, da parte sua, fa la traduttrice, un mestiere quindi collegato a quello dello scrittore. Si legge che Carmine talvolta la aiuta, consultando per lei il vocabolario. Vi è poi la giovane amante di Carmine, Olga, la cui prima prova letteraria è una raccolta di poesie autobiografiche intitolata *Tigri e sentieri* (peraltro presa in giro dagli altri personaggi, come abbiamo visto in un capitolo precedente).

L'elenco di scrittori si allunga in *Borghesia*: Ilaria Boschivo ha pubblicato il romanzo *Gianmaria*, ma è da molto che non scrive più. Il suocero Pietro Boschivo, invece, si è messo a scrivere sulla propria infanzia, ovvero un libro di memorie, e produce rapidamente quindici capitoli. Però a un certo punto chiude le porte alla memoria, che gli è troppo dolorosa: “La Riri disse che non poteva Pietro scrivere le sue memorie, se non voleva ricordare. Pietro disse che infatti le sue memorie erano, da tempo, ferme. Voleva ricordare sole cose tranquille, inoffensive, leggere” (112). Così fallisce anche il libro di Pietro. Infine, con lieve sarcasmo siamo informati che Emanuele, nei giorni del parto di Aurora, è andato in Messico per “raccolgiervi appunti su quel libro che scriveva” (111).

Attraverso la figura dello scrittore vengono quindi espresse le condizioni non soltanto dell'uomo ma anche dello scrittore nell'epoca della scrittrice: la memoria provoca disagio e senso di colpa; il linguaggio pare inadeguato.⁷⁷ Lo scrittore fallito è perciò l'emblema di una crisi reale, percepita e vissuta dalla scrittrice stessa. Infatti, negli scritti saggistici Ginzburg si esprime spesso sul mestiere e sul compito dello scrittore.⁷⁸ La figura dello scrittore consente alla scrittrice di rifletterci anche nella narrativa: si tratta forse di una figura parzialmente autoreferenziale? Per esempio, possiamo vedere il progetto letterario di Pietro come un'allusione autoironica al libro di memorie della scrittrice stessa, cioè *Lessico familiare* (di certo tenendo a mente che Ginzburg trovava facile e liberatorio scriverlo, a differenza di Pietro, ostacolato dal non voler ricordare). La crisi dello scrittore è quindi racchiusa nella stessa opera narrativa, come una *mise en abyme*. In genere, la crisi dello scrittore si rifà alla più vasta crisi dell'intellettuale nella società novecentesca, un argomento che in questa sede non possiamo approfondire.⁷⁹

⁷⁷ Nel saggio “Goffredo Parise” (1973), Ginzburg scrive: “Penso che mi sia accaduto più volte di scrivere delle strane condizioni di spirito in cui vive oggi lo scrittore. Esse certo non sono diverse dalle condizioni di spirito in cui tutti oggi vivono, ma forse lo scrittore è per sua natura destinato a soffrirne in un modo insieme intenso e confuso” (*Vita immaginaria* 68).

⁷⁸ La scrittrice riflette sul ruolo dello scrittore anche nei saggi “Ritratto di scrittore” (1970), “Il mio mestiere” (1949), “L'unico libro di Elizabeth Smart (1971) e “Appunti sulla ‘Storia’ (1974)”. Ricordiamo anche le riflessioni metaletterarie in *Lessico familiare*. Ancora in “Goffredo Parise”, Ginzburg spiega la sensazione, da parte dello scrittore moderno, di una parola inadeguata: “Certe volte pensa che non riesce più a scrivere perché odia i verbi. Sopra queste parole, appena affiorano al suo pensiero, si rovescia immediatamente l'idea che vi crescerà intorno qualcosa di falso, di inadeguato, di inutile. [...] Si accorge che non solo i tempi dei verbi, ma anche i pronomi personali gli sono diventati odiosi. Ogni parola possibile risveglia in lui una sensazione indiscriminata d'inimicizia e solleva nuvole di polvere. Il giacere immobile in quella polvere gli sembra l'unica possibilità che sia rimasta all'uomo [...]. Brancolando e vacillando, cerca gli strumenti che aveva rifiutato e li adopera. Non ha dimenticato che li aveva trovati odiosi e inutili, falsi, inadeguati. Li adopera ugualmente [...]” (*Vita immaginaria* 68-69). In “Libertà” (1972), Ginzburg dice che ogni “parola ci sembra così vacillante che non siamo più sicuri di nulla” (*Vita immaginaria* 158).

⁷⁹ Si veda, però, il libro di Vincenzo Binetti sulla crisi dell'intellettuale nell'epoca: *Cesare Pavese. Una vita perfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra* (1998).

Come è chiaro che sia, i numerosi progetti letterari falliti esprimono la crisi non soltanto dello scrittore ma anche del *romanzo*. All'epoca si discutevano infatti le possibilità o le condizioni di esistenza del romanzo nella società di massa: quale poteva essere lo spazio del romanzo nella società consumista, incline all'intrattenimento leggero? E in tempi di insicurezza epistemologica, vale a dire nell'assenza di metanarrative, quale verità poteva esprimere il romanzo?⁸⁰ È perciò interessante che in *Borghesia* viene nominato, seppure di sfuggita, il fotoromanzo, letteratura di consumo per eccellenza; infatti, Aurora e Emanuele chiedono soldi a Pietro affinché possano scrivere “delle sceneggiature di fotoromanzi” (97).

Il fotoromanzo, sviluppatosi nel secondo dopoguerra, consiste di sequenze di disegni o di fotografie commentate, ed è da caratterizzare come un fumetto sentimentale. Fu a lungo detestato, sgradito e ignorato dall'*élite* culturale: Giulio Ferroni, noto studioso letterario, lo ha definito “una delle forme strutturalmente più degradate della cultura di massa”, mentre per un altro intellettuale, Italo Calvino, i fotoromanzi sono “vaccate immonde, statici, tecnicamente tutto il contrario di quel che intendo per romanzesco” (363; citato in Bravo 123). In questa ottica, si pensava che le parole e il romanzesco fossero minacciate dalle immagini e dal melodramma, insomma dall'emergenza di espressioni culturali più leggere.

L'accento al fotoromanzo in *Borghesia* è quindi un richiamo alla crisi del romanzo, e peraltro un tipico esempio di come Ginzburg fa riferimento al dibattito culturale contemporaneo attraverso l'inserzione nella propria narrativa di oggetti appena avvertibili, vale a dire con allusioni ironiche e particolarmente sottili.

5.12 La decifrazione del mondo: cruciverba e tarocchi

Per chiudere l'analisi, vogliamo ora parzialmente ricollegarci alle considerazioni sullo sguardo e sulla superficie offerte inizialmente: mostreremo che lo stile narrativo pone il lettore di fronte alla stessa impenetrabilità che sta di fronte ai personaggi del mondo narrato. Infine prenderemo in

⁸⁰ Che Ginzburg fosse sensibile alla crisi del romanzo è evidenziato anche dalle affermazioni rilasciate nell'intervista “Ultime lettere di gente comune” del 1984. Secondo la scrittrice, la crisi del romanzo risiede nell'impossibilità della terza persona, che “è necessaria” ma anche “difficilissima da usare”: “Il nostro tempo non lo consente; non c'è niente di saldo cui poterla appoggiare. [...] Perché noi sappiamo dire solo ‘io’. Quando si parla di ‘crisi del romanzo’, è questo”. Usare la terza persona, sostiene la scrittrice, è come “sedere su una sedia che non c'è. Una sedia collocata molto in alto, ma che non esiste” (Ginzburg, “Ultime lettere” 243).

considerazione alcuni elementi o *leitmotiv* che abbiamo trovato particolarmente suggestivi in quanto aiutano a sviluppare la tematica dei racconti.

Da una parte vediamo nelle opere un linguaggio narrativo scialbo e asciutto che si limita alla descrizione delle cose osservabili. Dall'altra parte troviamo intrecciate vicende, relazioni e voci. La combinazione di questi fattori fa sì che lo stile narrativo corrisponda al mondo che vuole rappresentare, ovvero: la descrizione puntigliosa degli oggetti riflette un mondo di cose che però è la superficie di una realtà ben più complessa. Tramite questa modalità di rappresentazione, distaccata ma anche intrecciata, si rivela la visione di un mondo labirintico e irrazionale.⁸¹ I personaggi risultano incapaci di capire gli aspetti enigmatici della vita. Così al momento di morire, Carmine non sa spiegarsi perché gli torni in mente solo “un mucchietto di impressioni minime” (69). In altre parole, i personaggi sbattono contro la superficie di un mondo il cui vero significato non sanno decifrare.

Domenico Scarpa sostiene infatti che *Famiglia e Borghesia* sono dei racconti semiologici, cioè che hanno per tema i significati (“L’offerta” XVII). Scarpa aggiunge però: “Un racconto, persino quando [...] abbia per tema esplicito i significati, non è detto che voglia forzatamente significare qualcosa [...]” (VII-VIII). Con queste affermazioni si fa chiaro il parallelo tra i personaggi del mondo narrato e i lettori dei racconti. Il carattere enigmatico del mondo in cui si muovono i personaggi viene riprodotto a livello anche formale: così come il significato del mondo sfugge alla comprensione dei personaggi, lo stile crea una superficie liscia e impenetrabile che, offrendo pochi punti di appoggio o approfondimento, rende più difficili i tentativi di decifrazione da parte del lettore. Il denso tessuto narrativo è costituito da oggetti spesso nominati di sfuggita, oggetti che non danno accesso alla realtà soggiacente e che rimangono perciò solo “segni fra altri segni”, come dice Scarpa (XIV). A scopo illustrativo, Scarpa fa riferimento alle frasi citate dalle canzoni *Contessa* e *Borghesia* in *Famiglia e Borghesia* rispettivamente, accentuando la difficoltà di interpretarli da parte del lettore; secondo Scarpa, esse non sono portatrici di significato ma “cose

⁸¹ Per indicare la complessità del mondo, molti autori, tra i quali Italo Calvino, si sono avvalsi dell'immagine del labirinto. Similmente Ginzburg ricorre spesso all'immagine dell'arabesco, presente anche in *Famiglia* (51). Una metafora simile e altrettanto frequente nella letteratura è il gioco degli scacchi, che servirebbe come specchio del mondo. Il motivo, variamente sviluppato, si trova in opere di Beckett, Pontiggia, Nabokov e Orwell, per nominare alcuni. Perciò è interessante che anche i personaggi nei libri qui esaminati giochino a scacchi e a Dama Cinese (30;106). Per molti versi, le stesse opere *Famiglia* e *Borghesia* sono come delle scacchiere: reti in cui i personaggi sono pezzi mossi da forze esterne. Dall'altra parte, per i personaggi lo scacco può costituire anche una strategia di sopravvivenza, un modo di avvicinarsi al mondo: se la realtà è labirintica e indecifrabile, l'approccio più fecondo è forse quello del gioco, un gioco che però, per fortuna, è governato da determinate regole e strutture.

dentro un disordine di cose”, ovvero sono “Segni del Tempo solo se si adatteranno a esserlo alla pari con un piatto di sopracapellini al burro e con un orrendo copriletto cucito a mano” (XIV).⁸² La comparsa di oggetti e segni non è mai spiegata o elaborata dalla voce narrante: sono indizi ma non rivelatori della dimensione soggiacente, sono semplicemente lì nella loro muta presenza. La decifrazione della realtà da parte dei personaggi è quindi simile alla decifrazione del *testo* da parte del lettore.

Nonostante il mondo sia misterioso e indecifrabile, o anzi forse proprio per questo, i personaggi possiedono un’incessante esigenza interpretativa; ne danno mostra i loro vari tentativi di decifrazione, ai quali presteremo ora attenzione.

In precedenza abbiamo già fatto riferimento al filosofo del linguaggio, che abbiamo considerato un simbolo della crisi del linguaggio. Inoltre, il fatto che egli fa i cruciverba, rivolgendo a Ilaria “qualche domanda [...] quando si trovava in difficoltà”, ci sembra un’allusione alla difficile ricerca linguistica dei personaggi (106). Abbiamo anche accennato al mestiere di Ivana: facendo la traduttrice, ella è costretta a rivolgersi al vocabolario.⁸³ Ciò è forse un richiamo all’impegno per trovare “la parola giusta”, nonché alla necessità di tradurre gli enunciati e lingue altrui. Infatti, se riflettiamo per un attimo sulla natura della traduzione si capisce la complessità del suo compito: come sostiene Gadamer, ancora in “Man and Language”, per tradurre è necessario cogliere non solo quanto è stato detto ma anche quanto si cela fra le righe (68). Traducendo, Ivana deve fare i conti con le cose taciute che, per allusione, in *Famiglia* costituiscono un campo vasto.

Tuttavia, siccome il rapporto con il linguaggio è tortuoso, si vede da parte dei personaggi il ricorso ad altre tecniche interpretative, per esempio le carte dei tarocchi. Come per suggerire un sistema semiotico alternativo a quello linguistico, la scena in cui la Rirí interpreta i tarocchi segue immediatamente alle perplessità sulla parola “meraviglioso”, viste in 5.8:

La Rirí sapeva leggere il destino sui tarocchi. Aveva fatto i tarocchi per Aurora e vi aveva visto il carcere, l’impiccato e il frate, e ciò voleva dire solitudine e castità. Ma all’ultimo c’era il sole. Aveva fatto i tarocchi anche per Ilaria. Ilaria aveva il crollo della torre, che voleva dire rovina, e poi il trono della papa, che voleva dire successo e potere (91).

⁸² In *Borghesia*, le frasi cantate sono queste: “Vecchia piccola borghesia, per piccina che tu sia: non so se fai più rabbia, pena schifo o malinconia” (93). Sanvitale ritiene che la ripetizione di queste frasi esprima “un sinistro, sarcastico commento alle azioni” (64).

⁸³ Il vocabolario scritto è però una fonte diversa dal glossario che è il lessico familiare: è meno organico e più costruito. In altre parole, siccome le persone dei racconti non dispongono di un linguaggio condiviso, sono costretti a rivolgersi a fonti scritte e meno immediate. Ricordiamo a tal proposito le affermazioni di Giuliana Minghelli sulla parola che, diventando voce di vocabolario, perde la sua linfa vitale.

Il crollo della torre qui ci fa pensare al mito della torre babelica e la successiva dispersione delle lingue umane: il crollo comunicativo o, se vogliamo, del lessico familiare.⁸⁴ Infatti, se pensiamo alle varie figure che popolano i racconti, ci rendiamo conto che hanno tutti un loro linguaggio personale. Il glottologo, ossia il linguista, il filosofo, la traduttrice, lo scrittore, l'architetto, il giornalista, gli analfabeti, i bambini e i gatti si avvicinano cioè al linguaggio in modo diverso e individuale. Affinché possano tutti comunicare insieme, è necessario avere a disposizione un glossario condiviso. Con l'eccezione di pochi residui, un simile linguaggio sembra mancare in *Famiglia e Borghesia*: per tornare a Saussure, è crollato il sistema di segni condiviso.⁸⁵

Siccome abbiamo parlato di oggetti e comparse sfuggenti, è giusto offrire una riflessione finale anche sui burattini di Aldo. Essi evocano l'immagine dell'uomo moderno come pupazzo, retto non da se stesso ma da forze esteriori e a lui sconosciute. Il motivo del burattino suggerisce inoltre l'impotenza fisica e verbale dell'uomo, ovvero la sua inettitudine, che bene corrisponde all'impressione che trasmettono numerose figure ginzburghiane: Carmine, Pietro, Emanuele nonché Aldo stesso.

Per concludere, *Famiglia e Borghesia* ritraggono la superficie di un mondo che in realtà è tortuoso e complesso. Con la puntigliosa descrizione degli oggetti così come sono nella loro apparenza, viene da pensare che la superficie sia l'unica dimensione di cui è possibile avere conoscenza. Il mondo è talmente complesso che il linguaggio si limita a delinearne la superficie. In questa realtà indecifrabile si muovono i personaggi, incapaci inoltre di comunicare tra loro. Nei racconti si assiste perciò a una doppia crisi comunicativa: quella tra gli uomini e il mondo e quella tra gli uomini stessi. Tuttavia, se gli elementi qui considerati, cioè la traduzione, il cruciverba e i tarocchi, sono richiami a un mondo diventato indecifrabile, sono altrettanto indicatori dell'indelebile bisogno che l'uomo ha di interpretare tale mondo.

⁸⁴ Un'altra interpretazione valida è quella suggerita da Greco Lobner: riguardo alla stessa figura in *Caro Michele*, la studiosa sostiene che il crollo della torre riferisce al crollo del fallo, ovvero all'assenza della figura paterna (39).

⁸⁵ In *Borghesia* viene nominato di sfuggita uno studente di glottologia: è l'ebreo Joachim Halevy, padre di Angelica (11). Sarebbe forse un dettaglio poco interessante se non fosse per il professore di glottologia che troviamo in *Caro Michele* (37, 39). Saranno questi linguisti un'allusione alla crisi del lessico, diventato ormai una lingua parzialmente morta, oggetto di studio? Saranno intervenuti per studiare il linguaggio che sta per scomparire o è già scomparso? Ricordiamo inoltre che Ginzburg assomiglia il lessico al latino che, lo sappiamo, sopravvive solo nei testi ed è l'oggetto di studio dei linguisti.

6 Silenzi

Alla luce dell'analisi di *Famiglia e Borghesia*, torniamo ora a discutere sul contenuto *normativo* del saggio “Silenzio”, ricollegandoci inoltre al mito del silenzio discusso nel terzo capitolo. Il silenzio è però un concetto vago e complesso, così come rimane un elemento ambiguo nell'opera di Natalia Ginzburg: la scrittrice sembra allo stesso tempo criticare e aderire al culto del silenzio. Forse, anziché silenzio al singolare, avrebbe più senso parlare di *silenzi*.

Il silenzio è, in principio, l'assenza di suoni e rumori. Oltre a questa definizione basilare, il silenzio è inteso come il contrario del linguaggio: tanto è vero che l'ossessione per il linguaggio nella cultura novecentesca viene accompagnata da una maggiore attenzione per il silenzio e per certi versi un culto dello stesso. Scrive ancora Steiner che la “rivalutazione del silenzio [...] è uno degli atti più caratteristici e originali dello spirito moderno” (72). Come abbiamo visto nel terzo capitolo, nel dopoguerra il silenzio è da molti considerato l'unico mezzo degno di rappresentare le atrocità della guerra, ovvero l'indicibile.

Il silenzio è però anche una condizione umana e interpersonale, che nella letteratura si traduce nella tematica dell'incomunicabilità; in *Famiglia e Borghesia* abbiamo visto personaggi taciturni che, per paura o mancanza di parole, sono reticenti a parlare dei loro dolori.

Nel quarto capitolo abbiamo brevemente discusso il saggio “Silenzio”, senza però prestare tanta attenzione al suo contenuto normativo o addirittura moralistico. Secondo Ginzburg, il silenzio può infatti trasformarsi in vizio se uno, per pigrizia mentale, non cerca di superare le inadeguatezze del linguaggio. È ovvio che Ginzburg, quando qui parla di silenzio, non vuole indicare soltanto la mera assenza di suoni linguistici, ma anche qualcosa di più sostanziale e profondo: un rifiuto esistenziale che comporta la chiusura agli altri nonché a se stessi (*Le piccole virtù* 73). In questo senso, il silenzio è da lei considerato il principale sintomo della condizione post-guerra; si tratta di un silenzio collettivo, “profondo e universale” che “è sulla terra: che ne guarisca uno solo di noi, per un'ora, non serve alla causa comune” (73). La scrittrice osserva però che il silenzio viene affrontato soltanto a livello individuale e superficiale; ognuno tenta di guarire da solo, facendo ricorso per esempio ai viaggi e alla psicanalisi, che però sono approcci egoistici a una condizione comune. È quindi emblematico che del silenzio come problema collettivo non se ne vuole proprio parlare. Anzi si offusca l'argomento, dicendo eufemisticamente che si “è perduto il gusto della conversazione” (74).

Per Ginzburg, il silenzio non è una malattia qualunque bensì una “malattia mortale” che “miete le sue vittime ogni giorno” (74). In quanto tale, il silenzio si fa anche questione *morale*: ammettendo il fascino del silenzio, Ginzburg ritiene tuttavia che sia una specie di egoismo o inerzia permettersi di coltivarlo. Spiega che se all’uomo non sono date tante scelte, una gli è tuttavia affidata, ed è quella tra il bene e il male. In questo quadro anche il silenzio è una scelta: “Non ci è dato scegliere se essere felici o infelici. Ma *bisogna* scegliere di non essere *diabolicamente* infelici. Il silenzio può raggiungere una forma d’infelicità chiusa, mostruosa, *diabolica*: avvizzire i giorni della giovinezza, fare amaro il pane. Può portare, come si è detto, alla morte” (75). Quindi, l’arrendersi al silenzio significa sottomettersi al narcisismo e alle proprie angosce; vuol dire, insomma, accantonare la responsabilità morale per coltivare ciò che Ginzburg definisce “il frutto amaro della nostra epoca malsana” (75). L’autocommiserazione non dà ragione alla paralisi del silenzio, alla chiusura nei confronti del prossimo. Il silenzio, accostato all’accidia e alla lussuria, è valutato niente meno di un peccato, che poi coinvolge una società intera:

Il silenzio dev’essere contemplato, e giudicato, in sede morale. Perché il silenzio, come l’accidia e come la lussuria, è un peccato. Il fatto che sia un peccato comune a tutti i nostri simili alla nostra epoca, che sia il frutto amaro della nostra epoca malsana, non ci esime dal dovere di riconoscerne la natura, di chiamarlo col suo vero nome (75).

Da queste affermazioni emerge una dicotomia tra silenzio e linguaggio nonché una certa “etica della parola”: se il silenzio rappresenta la chiusura nei confronti dell’altro e la morte, la parola è sostanzialmente il segno della disposizione verso il prossimo e la vita. Del passo sottolineiamo, inoltre, l’esortazione a chiamare il silenzio “col suo vero nome”, un’affermazione che bene si presta all’intero progetto comunicativo-democratico della scrittrice, cioè a una scrittura caratterizzata da semplicità, chiarezza e accessibilità, nonché dall’ostilità all’oscurità e agli eufemismi.

Per non cedere al silenzio, si è costretti a impegnarsi a usare il linguaggio a dispetto della sua inadeguatezza: come lo scrittore, che non è liberato dal suo obbligo di scrivere, ognuno dovrebbe sforzarsi per poter essere in grado di “scambiarsi qualche libera parola” (74).

Nella prospettiva per cui il rifiuto del linguaggio equivale al rifiuto dell’altro, è possibile interpretare il saggio come una critica al culto del silenzio: un culto che, per tornare ai romanzi analizzati sopra, viene incarnato dal filosofo del linguaggio Emanuele, finito paradossalmente per dedicarsi al contrario del suo oggetto di studio.

Se però in generale pensiamo al mito del silenzio cui sembra aderire Emanuele, il silenzio può anche essere inteso positivamente come un momento di contemplazione, introspezione e trascendenza, nonché fonte di saggezza. Tuttavia, così come lo ritrae nel saggio Ginzburg, il silenzio è sostanzialmente un luogo di chiusura e negazione, sia nei confronti del proprio sé sia nei confronti del prossimo. La studiosa Tonia Caterina Riviello constata infatti che il silenzio ritratto da Ginzburg non è autocoscienza ma fuga: “Ginzburg contends that silence can be illuminating, though too often silence is sought out as a retreat from interaction, rather than as an avenue to self-awareness” (192). Inoltre, Ian Almond scrive:

[...] contrary to a whole tradition of thought which has praised silence as the preservation of an enigma (St Augustine, Pascal, Kierkegaard, Wittgenstein), Ginzburg insists on a moral obligation inside us to *break* such silence. Reticence, once the ultimate form of respect for the Mystery of the Almighty and – in more secular times – an expression of one’s authenticity, becomes inhibitive, unhealthy, regressive in Ginzburg’s eyes, a mode of being “diabolicamente infelice” (28).

Ciononostante, l’atteggiamento critico nei confronti del silenzio è per certi versi contraddetto dalla stessa scrittrice in quanto il silenzio, ossia la reticenza, è un espediente narrativo da lei spesso usato. Questa apparente incoerenza ha lasciato perplessi molti studiosi. Per esempio, Almond trova ironico il fatto che il silenzio, condannato dalla scrittrice nella saggistica, costituisce l’elemento poeticizzante della sua narrativa (28). Bisogna però tenere presente che nell’opera ginzburghiana il silenzio ha diverse sfumature e funzioni, a seconda se è un elemento rappresentato o un espediente narrativo: qui è utile riferirsi a Elisabeth Løvlie, che distingue fra silenzi di primo e secondo grado, ovvero fra il silenzio rappresentato e il silenzio letterario, rappresentante (30).⁸⁶ La studiosa Melissa Coburn insiste, a sua volta, sulla necessità di riconoscere le varie implicazioni morali del silenzio nell’opera ginzburghiana. Secondo Coburn, è infatti in tale direzione che va interpretata la frase “Il silenzio va contemplato, e giudicato, in sede morale” (763). Perciò è importante distinguere fra, da una parte, il silenzio che rifiuta l’altro e reprime le tragedie altrui e, dall’altra parte, il silenzio inteso come rappresentazione dignitosa e protettiva. In questo modo, il silenzio che in *Lessico familiare* parzialmente vela la morte del marito Leone Ginzburg non è soltanto l’unica resa dell’indicibile, ma anche protezione e sacralità di fronte alla curiosità altrui

⁸⁶ Secondo Løvlie, il silenzio di primo grado è quello descritto: per esempio la descrizione di una persona o di un’esperienza silenziosa. Il silenzio di secondo grado è da Løvlie definito come una “dinamica che sale dal testo”; si tratta dell’irrappresentabile o dell’indicibile (30).

Coburn 762). In *Famiglia e Borghesia*, il silenzio è sì l'attestazione di un rapporto problematico con il linguaggio da parte dell'uomo moderno, ma qui il silenzio rappresenta anche la chiusura al prossimo e la repressione del suo dolore.

Possiamo concludere con un brano che infatti potrebbe fungere da introduzione alla nozione di incomunicabilità, pur essendone la condanna: "Il termine 'incomunicabilità'", scrive Primo Levi nel saggio *I sommersi e i salvati* (1986), "così di moda negli anni '70, non mi è mai piaciuto" (68).
Spiega:

Secondo una teoria in voga in quegli anni, e che a me pare frivola ed irritante, l'"incomunicabilità" sarebbe un ingrediente immancabile, una condanna a vita inserita nella condizione umana, ed in specie nel modo di vivere della società industriale: siamo monadi, incapaci di messaggi reciproci, o capaci solo di messaggi monchi, falsi in partenza, fraintesi all'arrivo. Il discorso è fittizio, puro rumore, velo dipinto che copre il silenzio angosciale; ohimé, siamo soli, anche se (o specialmente se) viviamo in coppia. Mi pare che questa lamentazione proceda da pigrizia mentale e la denunci: certamente la incoraggia, in un pericoloso circolo vizioso. Salvo casi di incapacità patologica, comunicare si può e si deve: è un modo utile e facile di contribuire alla pace altrui e propria, perché il silenzio, l'assenza di segnali, è a sua volta un segnale, ma ambiguo, e l'ambiguità genera inquietudine e sospetto. Negare che comunicare si può è falso: si può sempre. Rifiutare di comunicare è colpa: per la comunicazione, ed in specie per quella sua forma altamente evoluta e nobile che è il linguaggio, siamo biologicamente e socialmente predisposti (68-69).

Le parole di Levi sono peraltro interessanti in quanto sembrano un'eco, a distanza di 35 anni, di "Silenzio". Innanzitutto, riconosciamo dal saggio di Ginzburg la nozione del silenzio come vizio, pigrizia e colpa e, per opposizione, la visione umanista del linguaggio come apertura all'altro, luogo di conoscenza e obbligo morale. Le impostazioni di Levi e Ginzburg sembrano alquanto diverse, nel senso che Levi rifiuta la questione dell'incomunicabilità, mentre Ginzburg la riconosce, impegnandosi però a superarla. Alla base di entrambi sta però la stessa convinzione etica, potremmo anche dire gadameriana, che è nel linguaggio e nel dialogo che è possibile impedire nuovi disastri come quelli della seconda guerra mondiale e della Shoah.

Come per Gadamer, quindi, anche per Natalia Ginzburg il linguaggio è un luogo etico e umano; anzi può bastare una singola parola perché due persone si riconoscano e capiscano.

7 Conclusione

In questo lavoro abbiamo discusso il ruolo del linguaggio nell'opera di Natalia Ginzburg dando uno sguardo ravvicinato ai romanzi brevi *Famiglia* e *Borghesia*. Il presupposto per l'indagine è stato la generale fascinazione per il linguaggio da parte della scrittrice. I romanzi brevi sono stati analizzati in relazione a *Lessico familiare* e alla luce della particolare attenzione novecentesca nei confronti del linguaggio. Ci siamo posti le seguenti domande: Come si inserisce la scrittrice nel dibattito sul linguaggio a lei contemporaneo? Qual è il ruolo del linguaggio in *Famiglia* e *Borghesia*, e come vi si manifesta la crisi dello stesso?

Abbiamo prima presentato alcune linee di pensiero sul linguaggio nel Novecento, rilevando soprattutto la percepita crisi del linguaggio.

Siamo poi passati a considerare il ruolo del linguaggio in *Lessico familiare*. Il clima linguistico in questa opera è vitale ed espressivo. Il lessico è un gergo familiare che rappresenta un momento di unità e comunicazione riuscita. Per descrivere il carattere del lessico abbiamo trovato particolarmente adatto il concetto bachtiniano di dialogismo, per cui viene accentuata la socialità del linguaggio. L'opera contiene però la consapevolezza di una crisi del linguaggio. La scrittrice avverte che il lessico è del passato, e che la società contemporanea è dominata da una forma di comunicazione alienata e difficile. Notiamo perciò uno scarto tra il lessico in *Lessico familiare* e l'incomunicabilità ritratta in altre opere ginzburghiane.

Nell'analisi di *Borghesia* e *Famiglia* abbiamo esaminato elementi sia tematici sia stilistici. Le opere sono costituite da una ricchezza di motivi, rimandi e dettagli legati al ruolo del linguaggio. Innanzitutto abbiamo trovato che il clima linguistico è variegato e complesso e che non può essere ridotto soltanto alla nozione di incomunicabilità.

A livello formale, le opere presentano una superficie di oggetti e particolari. Abbiamo interpretato il descrittivismo come una forma di iperrealismo volto a denunciare l'incapacità del linguaggio di andare oltre le apparenze. Lo stile narrativo trasmette anche la sensazione di un universo indecifrabile e labirintico.

Nella prospettiva esistenzialista di un linguaggio alienato, abbiamo poi mostrato come si manifesti la crisi comunicativa nelle opere: abbiamo affermato che essa costituisce la tematica dominante. A questa crisi abbiamo però scelto di contrapporre gli aspetti ludici e i giochi di parole presenti nei testi. Li abbiamo interpretati, ancora in termini bachtiniani, come un'immaginazione

dialogica che di certo è esile ma che tuttavia richiama il dialogismo in *Lessico familiare*. Perciò i personaggi entrano in dialogo non tanto con le altre persone quanto con le loro parole. In breve, se il dialogismo è caratterizzante di *Lessico familiare*, abbiamo mostrato che il termine può essere adoperato per descrivere fenomeni anche in *Famiglia e Borghesia*.

La tensione fra l'incomunicabilità e il dialogismo si è riconfermata analizzando la rappresentazione del discorso, la ripetizione e le riflessioni metalinguistiche dei personaggi: in esse abbiamo trovato indizi di una crisi comunicativa o del linguaggio, ma anche una forte impostazione verso la parola altrui nonché un'ossessione per le parole in genere. Nelle opere si avvertono chiaramente la mancanza e il rimpianto di un lessico o linguaggio condiviso. È evidente la confusione o perplessità linguistica dei personaggi. Sprigiona tuttavia l'elemento ludico e la vitalità linguistica caratterizzante di *Lessico familiare*. La parola occupa sempre una posizione di rilievo nell'universo narrato.

Abbiamo anche considerato vari elementi e immagini che nelle opere contribuiscono alla tematizzazione del linguaggio. In *Borghesia*, il gatto mette in chiaro le difficoltà comunicative dei personaggi: esso dà luogo a un livellamento linguistico tra animali e uomini e costituisce un pretesto per poter parlare di cose difficili. Abbiamo esaminato la funzione memoriale del linguaggio e il suo ruolo di fronte alla morte. Negli ultimi capitoli dell'analisi abbiamo visto come vengano accennate le varie crisi dell'epoca: la crisi dello scrittore, dell'intellettuale, del romanzo e del linguaggio.

Che Natalia Ginzburg fosse sensibile alla cosiddetta crisi del linguaggio è chiaro. Nella saggistica e nella narrativa troviamo metafore e tematiche condivise con altri scrittori e intellettuali preoccupati per il linguaggio. Innanzitutto è da rilevare la vena esistenzialista nella sua opera, tradotta nella rappresentazione di un linguaggio alienato e di una crisi comunicativa.

Nell'opera ginzburghiana si notano gli echi del dibattito novecentesco sul linguaggio, ma l'autrice vi si collega per mezzo di allusioni ironiche e sottili anziché per elaborazioni o sperimentazioni cerebrali. A volte la scrittrice sembra criticare il culto del silenzio e la problematizzazione del linguaggio in ambito filosofico e intellettuale: ne abbiamo visto un esempio nella figura del filosofo del linguaggio. Ginzburg si inserisce così nel clima culturale contemporaneo, rimanendo tuttavia fedele al proprio progetto letterario, che è democratico e anti-intellettualistico. La chiarezza linguistica e stilistica della scrittura è in questo quadro una risposta

costruttiva alla crisi del linguaggio. L'approccio di Ginzburg è perciò più pragmatico ed etico che scientifico e astratto.

Con il capitolo conclusivo sul silenzio, abbiamo potuto constatare che la scrittrice possiede una visione quasi gadameriana del linguaggio come luogo etico di riconoscimento e di comprensione reciproca: nella sua opera, questa "etica della parola" si rispecchia pragmaticamente nell'importanza assegnata all'atto del dire, nel "dar spago" in *Lessico familiare* o nello "scambiarsi qualche libera parola" in "Silenzio".

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Prismi*. Trad. Carlo Mainoldi. Torino: Einaudi, 1972. Print.
- Allum, Percy. "Italian Society Transformed". *Italy since 1945*. A cura di Patrick McCarthy. Oxford: Oxford University, 2000. Print.
- Almond, Ian. "The Appalling Richness of Reticence: Silence in the Work of Natalia Ginzburg". *Italian Quarterly* 39.151-52 (Inverno-Primavera 2002): 27-34. Academia.edu. Web. 12.05.13.
- Bachtin, Michail M. "Discourse in the Novel". *The Dialogic Imagination. Four Essays*. 1981. A cura di Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1990. Print.
- Bagliolo, Giovanni. "La tribù borghese". *La Stampa* 30 dicembre 1977. Natalia Ginzburg. *Famiglia*. Torino, Einaudi, 2011. 125-127. Print.
- Bertone, Giorgio. "Italo Calvino e Natalia Ginzburg". *Italo Calvino. Il castello della scrittura*. Torino: Einaudi, 1994. 213-261. Print.
- Bottioli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi, 2006. Print.
- Boyers, Peg. "An Interview with Natalia Ginzburg". *Natalia Ginzburg. A Voice of the Twentieth Century*. A cura di Angela M. Jeannet e Giuliana Sanguinetti Katz. Toronto: University of Toronto, 2000. 10-31. Print.
- Bravo, Anna. *Il fotoromanzo*. Bologna: Il Mulino, 2003. Print.
- Bullock, Alan. *Natalia Ginzburg. Human Relationships in a Changing World*. New York: Berg, 1991. Print.
- Calvino, Italo. *Lettere 1940-1985*. A cura di Luca Baranelli. Milano: Mondadori, 2000. Print.
- . *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988. Print.
- . "Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese". *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995. 1087-1094. Print.
- Castronuovo, Nadia. *Natalia Ginzburg. Jewishness as Moral Identity*. Leicester: Troubador, 2010. Print.
- Clementelli, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. 1972. Milano: Mursia, 1974. Print.

- Coburn, Melissa. "Resistance-at-Risk: The Critique of Fascism and the Ethics of Writing in Natalia Ginzburg's *Lessico familiare*". *Italica* 84.4 (Inverno 2007): 755-769. JSTOR. Web. 05.11.13.
- Connor, Steven. *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell, 1988. Print.
- Cornwell, Neil. *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester University, 2006. Print.
- De Mauro, T. *Introduzione alla semantica*. Roma: Laterza, 1989. Print.
- Derrida, Jacques. *Della grammatologia*. 1969. Trad. e a cura di Rodolfo Balzarotti e Francesca Bonicalzi. Milano: Jaca, 1989. Print.
- Duggan, Christopher. *The Force of Destiny. A History of Italy since 1796*. 2007. London: Penguin, 2008. Print.
- Esslin, Martin. *Il teatro dell'assurdo*. Trad. Romeo de Baggis e Magda Trasati. Roma: Abete, 1990. Print.
- . "Introduction: Approaches to Reality". *The New Theatre of Europe* 4. New York: Dell, 1970. vi-xxx. Print.
- Ferroni, Giulio. *Storia della letteratura italiana IV. Il Novecento*. Torino: Einaudi, 1991. Print.
- Gadamer, Hans-Georg. "Man and Language". *Philosophical Hermeneutics*. Trad. e a cura di David E. Linge. Berkeley: University of California, 1976. 59-68. Print.
- Gagliardi, Elena. "Forme della ripetizione nei romanzi epistolari di Natalia Ginzburg". *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*. A cura di Francesca Gatta e Riccardo Tesi. Roma: Carocci, 2000. 63-97. Print.
- Garboli, Cesare. *Storie di seduzione*. Torino: Einaudi, 2005. Print.
- Ginzburg, Natalia. *Caro Michele*. 1973. Torino: Einaudi, 2001. Print.
- . *Cinque romanzi brevi e altri racconti*. 1964. Torino: Einaudi, 1993. Print.
- . *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*. A cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg. Torino: Einaudi, 1999. Print.
- . *Famiglia*. 1977. A cura di Domenico Scarpa. Torino: Einaudi, 2011. Print.
- . *La città e la casa*. 1984. Torino: Einaudi, 1997. Print.
- . *Le piccole virtù*. 1962. A cura di Domenico Scarpa. Torino: Einaudi, 2012. Print.
- . *Lessico familiare*. 1963. Torino: Einaudi, 2010. Print.
- . *Tutti i nostri ieri*. 1952. Torino: Einaudi, 1996. Print.

- . “Ultime lettere di gente comune”. *Il manifesto* 18 dicembre 1984. *La città e la casa*. Torino: Einaudi, 1997. 239-244. Print.
- . “Vita collettiva”. *Mai devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 1970. 140-153. Print.
- . *Vita immaginaria*. Milano: Mondadori, 1974. Print.
- Greco Lobner, Corinna del. “A Lexicon for Both Sexes: Natalia Ginzburg and the Family Saga”. In *Contemporary Women Writers in Italy. A Modern Renaissance*. A cura di Santo L. Aricò. Amherst: University of Massachusetts, 1990. 27-42. Print.
- Grignani, Maria A. “Un concerto di voci”. *Novecento plurale*. Napoli: Liguori, 2007. 133-149. Print.
- Harpham, Geoffrey G. *Language Alone. The Critical Fetish of Modernity*. New York: Routledge, 2002. Print.
- Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*. 1986. Torino: Einaudi, 2007. Print.
- Lombardi, Olga. *Narratori italiani del secondo '900*. Ravenna: Longo, 1981. Print.
- Løvlie, Elisabeth. *Literary Silences in Pascal, Rousseau, and Beckett*. Oxford: Clarendon, 2003. Print.
- Mandelli, Magda. “Discorso indiretto libero”. *Enciclopedia dell’Italiano*. 2010. Treccani. Web. 12.05.14.
- Marazzini, Claudio. *La lingua italiana. Profilo storico*. 1994. Bologna: Il Mulino, 2002. Print.
- Marchionne Picchione, Luciana. *Natalia Ginzburg*. Firenze: La Nuova Italia, 1978. Print.
- Milano, Paolo. “La famiglia finisce così”. *L’Espresso* 15 gennaio 1978. Natalia Ginzburg. *Famiglia*. Torino: Einaudi, 2011. 129. Print.
- Minghelli, Giuliana. “Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l’arte del cantastorie”. *Italica* 72.2 (Estate 1995):155-173. JSTOR. Web. 17.04.13.
- Parisi, Luciano. “I romanzi di Natalia Ginzburg”. *Quaderni d’italianistica*. 23.2 (2002): 107-120. Web. 14.05.14.
- Pflug, Maja. *Natalia Ginzburg. Arditamente timida*. Trad. Barbara Griffini. Milano: La Tartaruga, 1997. Print.
- Puppa, Paolo. “Una lingua per il teatro”. *Italian Studies* 52.1 (Gennaio 1997): 151-164. Maney. Web. 13.05.14.
- Raffaelli, Alberto. “Lingua del fascismo”. *Enciclopedia dell’Italiano*. 2010. Treccani. Web. 12.05.14.

- Riviello, Tonia C. "From Silence to Universality in *Le piccole virtù* by Natalia Ginzburg". *Forum Italicum* 33.1 (Primavera 1999): 185-199. SAGE. Web. 12.03.14
- Sanvitale, Francesca. "Natalia Ginzburg e la realtà". *Camera ottica. Pagine di letteratura e realtà*. Torino: Einaudi, 1999. 51-65. Print.
- Saussure, Ferdinand de. *Corso di linguistica generale*. 1967. Trad. e a cura di Tullio De Mauro. Bari: Laterza, 1968. Print.
- Scarpa, Domenico. "Apocalypsis cum figuris". Natalia Ginzburg. *Tutto il teatro*. Torino: Einaudi, 2005. 429-458. Print.
- . "Cronistoria di *Lessico familiare*". Natalia Ginzburg. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010. 215-261. Print.
- . "L'offerta". Natalia Ginzburg. *Famiglia*. Torino: Einaudi, 2011. V-XVIII. Print.
- Segre, Cesare. Introduzione. Natalia Ginzburg. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010. v-xiii. Print.
- Simborowski, Nicoletta. "Music and Memory in Natalia Ginzburg's *Lessico familiare*". *The Modern Language Review* 94.3 (Luglio 1999): 680-690. JSTOR. Web. 11.04.13.
- Steiner, George. *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*. 2001. Trad. Ruggero Bianchi. Milano: Garzanti, 2006. Print.
- Testa, Enrico. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Torino: Einaudi, 1997. Print.
- Thiher, Allen. *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago: University of Chicago, 1984. Print.
- Tigges, Wim. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988. Print.
- Ullman, Stephen. *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford: Basil Blackwell, 1974. Print.
- Wienstein, Jen. "La simbologia animale nelle opere di Natalia Ginzburg". *Quaderni d'italianistica* 8.2 (1987): 263-275. Web. 14.05.14.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Trad. Amedeo G. Conte. Torino: Einaudi, 2009.
- "Gergo". *Treccani*. L'Enciclopedia Treccani, 2013. Web. 15.10.13.

Samandrag

I denne masteroppgåva diskuterer eg språket si stilling og krise i Natalia Ginzburg sin forfattarskap, med særleg blikk på kortromanane *Famiglia* og *Borghesia* (1977). I analysen av dei to bøkene tek eg utgangspunkt i den sjølvbiografiske romanen *Lessico familiare* (1963), men eg undersøker dei også i lys av den såkalla språkkrisa på 1900-talet. Generelt kan Natalia Ginzburg sin forfattarskap også knytast til eksistensialistisk tankegang.

I *Lessico familiare* har ordet hovudrolla. “Stammespråket” til forfattaren sin familie er eit samlande element og eit uttrykksfullt kommunikasjonsmiddel. Det språklege klimaet i boka kan skildrast med Bakhtin sitt dialogisme-omgrep. I kortromanane *Famiglia* og *Borghesia* er situasjonen snudd på hovudet. Familien er i oppløysing og det vitale språket ein ser i *Lessico familiare*, er borte. Hovudtematikken i desse bøkene er såleis *mangelen* på kommunikasjon.

I form og stil speglar bøkene ei kompleks, samansett og tingleg verd der karakterane mest er viljelause og desillusjonerte dokker. Gjennom ei naiv form for metalingvistisk refleksjon gir personane uttrykk for språkleg forvirring. Ulike verkemiddel, motiv og figurar understrekar den språklege og eksistensielle krisa. Men i analysen trekker eg også fram element som kan minne om det språklege universet i *Lessico familiare*: det dreier seg om språkleg leik og komikk, der orda ved å vandre frå munn til munn får ein sosial dimensjon. Dette skapar ein interessant motvekt til stilla og den manglande samtalen mellom karakterane. Slik sett kan den språklege verda i *Borghesia* og *Famiglia* også kallast dialogisk og polyfon.

I oppgåva diskuterer eg også Natalia Ginzburg sin særeigne interesse for språket. Ho reflekterte mykje rundt ordet sine moglegheiter og avgrensingar, og dessutan rundt si eiga rolle som forfattar i eit framandgjort etterkrigssamfunn. På 1900-talet vart språket eit sentralt tema, både innanfor filosofien, litteraturen og i den vestlege kulturen generelt. Eg hevdar ikkje at Ginzburg var oppteken av spesifikke språkfilosofiske retningar, men ho var utan tvil merksam på problemstillingar knytte til språket, og særleg forholdet mellom språk, verkelegheit og kommunikasjon. Ho gav klart uttrykk for ei språkkrise og kan difor sjåast i samanheng med samtidige forfattarar og tenkjarar. Likevel er forfattarskapen hennar prega av ei konkret, pragmatisk og til tider barnleg tilnærming til språket. Ho såg på språket som ein møtestad for menneska. Ho opponerte også mot tradisjonell italiensk litteratur sin hang til overdriven retorisk

stil, kompleks syntaks og vanskelege ord. Ginzburg sin stil er nøktern og klar, og den er difor eit motsvar til språkkrisa.